WERNER WEISBACH

EL BARROCO

ARTE DE LA CONTRARREFORMA

CON 117 ILUSTRACIONES

TRADUCCIÓN Y ENSAYO PRELIMINAR

DE

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

SEGUNDA EDICIÓN

ESPASA-CALPE, S. A.
MADRID
1 9 4 8

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats

ES PROPIEDAD

PRINTED IN SPAIN

Talleres tipográficos de la Editorial ESPASA-CALPE, S. A.

ENSAYO PRELIMINAR

POR

EL TRADUCTOR

LA INTERPRETACIÓN DEL BARROCO Y SUS VALORES ESPAÑOLES

El sentido de la historia del arte.

El portentoso desarrollo de la historia del arte durante el siglo XIX, desarrollo que continúa en nuestros días, será sin duda uno de los fenómenos que parezcan más significativos de nuestra época. Basta recordar lo que podía entenderse por historia del arte en los tiempos de un Winckelmann, y compararlo con el vasto panorama que ofrece un manual de hoy, para darse cuenta de cómo esta disciplina histórica ha ensanchado su campo de modo fabuloso. Es, sin duda, la más joven de todas las hijas de la Historia; es, acaso, aquella para la que nuestro tiempo siente mayor vocación; es, además, algo todavía en formación que no ha agotado sus posibilidades y sus encantos, como juguete nuevo de una época en que el hombre comienza a sentirse dolido de muchos crueles desengaños. Por ello, acaso, se refugian en la historia del arte ideas y valoraciones que, encastilladas en unas cuantas disciplinas humanísticas, han de intentar reconquistar un campo resecado por el huracán positivista; otros reductos van teniendo ya estas nuevas corrientes en las ciencias actuales y, en este sentido, la historia del arte cuenta ya con una posición valiosa dentro de la nueva estrategia de las ideas. Pues el siglo XIX, voraz acumulador de observaciones y de hechos, cumplió su deber en el campo de la historia artística transformando el estrecho dominio winckelmaniano, presidido por los más rancios prejuicios del humanismo académico, en un mundo vasto y oreado, en el que tenían su puesto no sólo las clásicas regiones del arte mediterráneo o la soleada costa del Renacimiento, sino las menospreciadas e hiperbóreas comarcas: la Edad Media europea, el foco bizantino, el arte musulmán, las lejanas culturas del Oriente, para extender finalmente su curiosidad a las creaciones de la prehistoria o al arte de los pueblos salvajes. Todas estas no hace mucho tierras incógnitas están hoy dibujadas en el mapa de la geografía históricoartística que, aunque tenga todavía regiones poco exploradas, puede decirse coincide con la total extensión de la tierra y atiende a todas las lejanías del espacio. Muchas atlántidas, como aquellas a que Ortega y Gasset se refirió en uno de sus libros, han sido idealmente restauradas en esta planificación; sus mundos desaparecidos cuentan ya en la historia del arte con propio valor y significación peculiar. Por otra parte, el hombre de hoy, en cuya formación la imagen visual

tiene mayor importancia que nunca en la Historia, se encuentra con especial apetito y curiosidad para este mundo que la investigación retrospectiva del arte ha logrado reconstituir.

Pero este enorme material de hechos y observaciones, en cuya recolección y clasificación trabajaron maravillosamente los hombres del siglo XIX, no podía permanecer mucho tiempo en el estadio de bloque puro. Era necesario explicarlo y entenderlo, someterlo al reactivo del pensamiento e investigar hasta qué punto este atesoramiento pudiera servir a lo que se nos aparece, en último término, como fin de toda «ciencia» humanística: la explicación del hombre, la comprensión de los hombres y de su historia. Lo encuentre o no, el hombre presupone en todas las cosas *un sentido, una significación*. La consideración meramente *fáctica* de las obras de arte, sus grupos y sus familias tenía que conducir a buscar en ellas su sentido, y en su producción sucesiva, sus ritmos o sus *leyes*, si se quiere emplear una palabra acaso impropia, pero que el prejuicio cientifista impuso a veces. La preocupación por encontrar a la historia del arte explicación y leyes tiene hoy que aparecernos como un satélite de la preocupación por descubrir las del devenir histórico, de esa filosofía de la historia que ya hoy, en Spengler, por ejemplo, trata de buscar en la historia artística uno de sus más eficaces auxiliares.

Cierto que ya en pleno siglo XIX se había intentado discurrir sobre los fenómenos artísticos buscando explicaciones a lo inefable. Pero esas explicaciones se hallaban, por prejuicio positivista, demasiado a ras de tierra, y hoy nos parecen, en efecto, sumamente ingenuas. El nombre de Taine, que puso su brillante pluma y su rotunda elocuencia de profesor al servicio de un intento semejante, es suficiente para definir estos ensayos. La exégesis literaria o el comentario de «amateur» es lo que, en general, el siglo XIX produce con profusión despreocupada.

No hay que extrañarse de la relativa tardanza en aparecer un atisbo de ordenación de los problemas históricoartísticos, propiamente dichos. Croce ha demostrado, en campo paralelo a éste, cómo la delimitación de los problemas de la estética, como disciplina autónoma y consciente, no comienza propiamente hasta el XVIII, a pesar de los siglos que llevaban los hombres discurriendo sobre cuestiones, tan próximas, que rozaban realmente sus confines, pero que no penetraban propiamente dentro de ellos. Para que la historia del arte, como intento de explicación de los meros hechos, alumbrase, era preciso que se definieran unos supuestos previos y se elaborasen unos conceptos que sirvieran de punto de partida. Los supuestos previos podrían reducirse a la admisión: 1.°, de que la obra de arte lleva un sentido, encierra una significación, no sólo en cuanto obra de un hombre determinado, sino en cuanto producto de una cultura (1); 2.°, de que los cambios de estilo, las matizaciones temporales que el arte de

(1) Nótese que el método de Taine buscaba algo muy diferente. Lo que Taine quería demostrar era —dicho *grosso modo*— que la obra de arte era *así* de esta manera determinada, porque era hija de tal o cual medio —medio físico, sobre todo— y producto de un pueblo de tales o cuales costumbres. Que la obra de arte llevara en sus líneas o en sus formas un determinado *quid* recóndito, difícil y misterioso, una revelación que hacemos en su forma y en su contenido, una problemática compleja de factores formales y espirituales, en eso no pensó Taine.

una cultura recibe sucesivamente tienen también una explicación y una significación; 3.°, que en esos cambios y matizaciones pudieran observarse ritmos o leyes. Estos supuestos pueden conducir, y de hecho han conducido, a la formación de conceptos básicos que puedan servir de punto de partida. Estos conceptos suponen una abstracción que opera ya *sobre* la masa fáctica de los datos. Provisionales o aproximados, esos conceptos son necesarios; su formación tiene, en el peor de los casos, algo de mitificación, y la mitificación es fecunda en cuanto sirve para concretar y dar figura a necesidades esenciales del hombre en la explicación de las cosas, cuando estos problemas son abordados por primera vez.

En el último cuarto del siglo XIX comienzan ya a aparecer esos conceptos que van a servir de coordenadas para el estudio de la historia del arte. El concepto de «voluntad artística» de Riegl, un tanto teñido, acaso, de afinidades nietzscheanas, y variamente interpretado después, se nos aparece como uno de los puntos de arranque de este ensayo de elaboración de una historia del arte superior a la mera catalogación y clasificación. Cualquiera que sea su interpretación, esa «voluntad artística» lleva implícitos los supuestos a que antes hacíamos referencia. El estudio se centra, desde Riegl mismo, en el estudio de los cambios de estilo. El extenso panorama que la historia artística ofrece ya al finalizar el siglo permite y favorece el estudio de períodos de arte cuyos caracteres se nos presentan a primera vista como diferentes. Esta indagación de los contrastes, de los cambios de estilo, es un ensayo excelente para tratar de descubrir lo que pudiéramos llamar las funciones internas del estilo mismo.

El público de lengua española conoce, ya traducida, una obra típica de este género de indagaciones, los *Kunstgesichtliche Grundbegriffe*, de Wölfflin, vertidos al castellano con el título de *Conceptos fundamentales para la historia del arte* (1). En la contrastación del arte del Renacimiento y el del barroco, estilos tan próximos en el tiempo, dentro del ámbito de la cultura occidental moderna, Wölfflin analiza y descubre oposiciones que revelan, ateniéndose a las formas mismas, una voluntad artística profundamente diferenciada en cada uno de estos dos períodos. Dibujando con trazo grueso, diríamos que las formas artísticas del Renacimiento y del barroco son distintas, no porque se haya operado una evolución —palabra grata al lenguaje décimonónico—, en tal o cual sentido, sino que difieren porque en cada caso la voluntad artística que las formas de cada una de estas épocas expresan, *quieren* una cosa distinta y aun en muchos casos opuesta a la que en el otro período se manifiesta.

Ahora bien; el libro, o mejor dicho, los libros de Wölfflin, nos interesan no sólo por tratar casi exclusivamente del contraste Renacimiento-barroco, tema que afecta especialmente a lo que aquí se quiere exponer, sino, sobre todo, porque son representativos de una de las dos principales corrientes que hoy se definen en el campo de la historia del arte filosófica o explicativa.

(1) Traducción española de Moreno Villa, publicada en la colección *Ideas del siglo XX*, por Espasa-Calpe, en 1924.

Las dos orientaciones: el primado de la forma o el de la expresión.

Ese intento de superar la historia del arte como mero conjunto y clasificación de hechos; esa aspiración a constituir un cuerpo científico históricoartístico se manifiesta en dos principales direcciones. Una, la que siguen los que creen que el medio de conseguir esas categorías orientadoras en la confusión de los hechos está en el estudio de las formas artísticas tratando de reducir sus cambios a esquemas o leyes. El estudio de la forma pura, aislada de la vida y de sus intenciones expresivas, parece a algunos el medio más eficaz para construir esa historia del arte que se anhela. Es Wölfflin uno de los más destacados representantes de esta dirección: sus finos análisis de las obras principales del Renacimiento y del barroco, y los conceptos a que le llevan, son un ejemplo de la importancia que el estudio de la forma tiene para lograr orientaciones en esta edificación de una teoría históricoartística (1). Según esta corriente formalista, la voluntad artística cambia porque cambia en cierto modo, según un orden de preferencias, la representación de las relaciones espaciales, y este cambio se refleja en la configuración de la obra de arte. Y esto entendido de modo que se suponga una absoluta inmanencia en el desarrollo de las formas artísticas, en cuyo estudio no quiere esta corriente atender, como operantes, a otros factores de tipo extraartístico, sociológicos o espirituales.

Frente a este cerrado formalismo se oponen los que parten de otro supuesto fundamental: el de que la voluntad artística expresada en las creaciones del arte hay que estudiarla desde dentro. La esencia de la obra de arte está en la expresión y no en la forma. En la obra de arte se expresa la actitud espiritual frente al mundo del artista y de su época; esa actitud llega a impregnar, según Nohl o Spengler, hasta la factura misma de la obra de arte. En todo caso, si la obra de arte es evidenciación de una determinada visión del mundo, habrá que distinguir, desde el punto de vista estricto del historiador no filósofo, es decir, del que no se satisface con la mera generalización si no lleva aparejada una atención a las diferencias, entre lo que la obra de arte debe a su ambiente cultural y lo que pone en ella la matización que supone el espíritu del artista, sobre todo cuando de un gran artista se trata (el *temperamento* de que hablaban los franceses del naturalismo). Pero también en algunos sectores de la nueva ciencia del arte en Alemania se ha operado una reacción en este sentido frente a aquella historia del arte sin nombres que Wölfflin propugnaba. Y es que tanto en la historiografía como en la crítica contemporánea se ha sufrido un verdadero empacho de preocupación por la plástica como valor supremo, y se ha olvidado demasiado, a veces, que

(1) Sabido es que los conceptos de Wölfflin despertaron en Alemania una calurosa polémica o al menos una vida crítica de nada escasa trascendencia para el enriquecimiento de los puntos de vista en torno a estos problemas. Hubo eco en España de estas discusiones, de las que se ocupó el fallecido profesor de Estética de la Universidad Central, don José Jordán de Urríes, en una conferencia publicada con el título *Comentarios de estéticos alemanes a la doctrina artística de Wölfflin* (Madrid, 1928).

la obra de arte es un producto humano, que tiene un contenido humano y que nos habla de emociones humanas y de complejos culturales de significación que no pueden abstraerse, sin daño, de lo meramente formal, del lenguaje artístico en que se expresan.

El arte, pues, es un fenómeno de expresión de contenidos y actitudes espirituales. Las formas cambian radicalmente de una cultura a otra, o matizadamente, dentro de una misma cultura, porque cambia la actitud del hombre ante el mundo, porque varía su visión cósmica y el arte sintoniza con el nuevo complejo espiritual. El más destacado propugnador de esta manera de ver las cosas ha sido una personalidad que no es, propiamente, un historiador o un filósofo del arte, pero que al lanzar a la circulación estas ideas, ya apuntadas por algunos especialistas, en un libro sensacional, ha prestado un enorme servicio a la historia del arte misma. Me refiero a Spengler. En su *Decadencia de Occidente*, y en su discutidísima teoría de la biología de las culturas como organismos cerrados, ha hecho del dominio público una idea que será ya difícil destronar: la de que el arte es una de las más significativas y auténticas confesiones, en la que el sentido y el espíritu de una cultura se nos revelan. Para Spengler hay unas cuantas intuiciones básicas en la raíz de cada cultura que la definen y hacen de ella un *unicum* inconfundible; en primer término, la matemática y la artística, y en ellas se evidencia irrevocablemente la dirección de esa cultura, su *sino*, para emplear el término spengleriano, y en cada momento el estadio que aquella cultura alcanza en su desarrollo y en su camino hacia la muerte.

La mayor o menor admisibilidad, según los puntos de vista, de las tesis generales de Spengler, no afectan en nada a esta posición frente al arte, al concederle tal importancia como expresión de una cultura. Pues ella viene a ser afirmada por toda una serie de pensadores coincidentes en tomar posición frente a la interpretación meramente formalista de la historia del arte. Para ellos, principalmente representados por Coellen y Dvořák, religión, filosofía y arte son esferas relacionadas entre sí, en cuanto en ellas se expresa un mismo espíritu. La historia del arte, como la del pensamiento o la de la poesía, es una parte de la historia del espíritu, y carecerá de sentido profundo toda construcción históricoartística en la que esto no se tenga en cuenta. Con esta consideración, la historia del arte cobra un rango humanístico de primer orden, y nadie que por lo humano se interese puede a ella sentirse ajeno. Los grandes movimientos de la cultura quedan acusados en el arte y en sus formas, y ya nunca más podrá recaer la historia del arte en el insustancial amateurismo o en la limitación del coleccionismo de los hechos. Todo el que labore en historia del arte, y hay aún en el mero terreno de los hechos y su ordenación harto trabajo todavía para los especialistas, deberá tener en cuenta que se afana para una construcción superior, sin la cual sus tareas, pacientes y beneméritas, no tendrían sentido. Pues es el sentido de la obra de arte el que nos interesa, su relación con el alma del hombre, con sus angustias y sus esperanzas, sus desfallecimientos y sus ilusiones, como alumbrada con dolor para evidenciar una íntima vivencia que no hallaría otro modo de expresarse y en la que, a su modo —no siempre fácilmente interpretable—, ese hombre y esa cultura confiesan sus íntimas cuitas, y nos hacen ver, con sus preferencias, su limitación.

La historia del arte «como historia del espíritu», de la que el profesor de Viena Max Dvořák ha sido uno de los más importantes propugnadores, se desentiende, pues, de las supuestas ventajas de limitarse a los problemas de la forma (1). Ve en esa limitación un resabio cientifista, positivo, que obligaba a quedarse eternamente ante la fachada del edificio sin penetrar decididamente en él para intentar recorrerlo por dentro.

El método psicohistórico es, pues, el que parece más adecuado para llegar a la íntegra comprensión del arte de una época; el mero estudio de la forma, de las preferencias compositivas o plásticas de un estilo, sólo nos da un aspecto que hay que totalizar con el estudio de los movimientos espirituales, al calor de los cuales la obra de arte ha sido creada.

La explicación psicohistórica del barroco.

En este sentido, el libro de Weisbach, en el que el barroco se estudia como estilo expresivo de la contrarreforma, nos parece una obra ejemplar. Era preciso que esta posición fuese adoptada para llegar a la verdadera comprensión de lo que este gran período, de magnífica plenitud en el arte europeo de la época moderna, significa. Lo que verdaderamente sorprende es que se haya tardado tanto en llegar a una formulación clara de algo tan evidente que, en sus bases esenciales, nos parece ya inatacable. Por otra parte, desde el punto de vista de las necesidades concretas de la historia del arte español, hay que afirmar que solamente tomando este punto de partida puede llegarse a una satisfactoria explicación de nuestras grandes creaciones nacionales, mal estimadas y, sobre todo, mal explicadas generalmente. Los españoles no podemos satisfacernos con la admiración cuantitativa hacia lo nuestro sin una teoría que nos explique íntegramente la calidad espiritual y la grandeza del arte nacional. El libro de Weisbach, conocido, meditado —y objetado si es preciso— por españoles, puede servir de sugestión y estímulo para ayudar a construir una explicación satisfactoria de nuestro arte, muy pocas veces abordada entre nosotros.

Weisbach establece su posición con absoluta claridad. Así, desde las primeras páginas podemos verla perfectamente definida: «Toda obra de arte y todo arte —dice— pueden considerarse como representación intuitiva de categorías diversas: de una cultura en la que se dan juntamente motivaciones religiosas, éticas y sociológicas, y de un impulso estético inmanente.» La obra de arte, considerada como producto material, está sujeta a una dependencia causal cuyo valor queda reconocido sin duda alguna. Pero el materialismo de los que aquí se detienen olvida que, al mismo tiempo, es la obra de arte «libre creación de la fantasía creadora y fenómeno estético en una esfera

(1) «El arte —dijo Dvořák en una conferencia sobre la consideración de la historia del arte pronunciada en 1920— no consiste solamente en la resolución y desarrollo de problemas formales; también es, siempre y en primer término, expresión de las ideas que preocupan al hombre, y la historia del arte es, en no menor grado que las de la Filosofía, la Religión o la Poesía, una parte de la historia general del espíritu.» Véase *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländische Kunstentwicklung*, Munich, 1928, pág. X.

irracional sólo regida por leyes psíquicas y artísticas». Un arte puesto al servicio de una determinada corriente espiritual, inspirado por ella, ha de expresar esos contenidos en formas que se adapten con un cierto paralelismo a los valores que la engendran. Esto parece tan evidente que su formulación llega a parecer una perogrullada. No basta para definir el barroco decir que es un estilo que gusta de la complicación frente a la sencillez, de lo dinámico frente a lo estático, de lo real característico frente a lo bello ideal; ni siquiera penetrando en él con los finos conceptos polares de Wölfflin nos quedaremos satisfechos comprobando que prefiere lo pictórico a lo lineal, la profundidad a la superficie, etc., etc. Toda nuestra comprensión del barroco quedará frustrada si olvidamos que en el cambio de estilo Renacimiento-barroco interviene algo de tal volumen histórico como es la lucha religiosa. El humanismo había entronizado la concepción serena, equilibrada, gozadora de la forma y de la belleza que inspira el arte apolíneo, arquetípico e idealista del pleno Renacimiento, nacido en Florencia en medio del mundo gótico como una nostalgia del clasicismo perdido. Artificial y maravilloso ideal estético que impone desde algunas regiones de Italia su tiranía a los deslumbrados pueblos de la Europa occidental. Pero esto dura poco. La revolución religiosa y el clima de catástrofe que engendra viene a interrumpir este sueño, este idilio del hombre con un ideal que le era, en el fondo, ajeno; arte exaltador del cuerpo humano como dueño y señor de un mundo que el hombre se hace la ilusión de dominar, con serena confianza en sus fuerzas. Lo esencial en el arte de la nueva época no podría explicarse sin tener en cuenta esta súbita turbación del optimismo humanístico por una tragedia que rompe la unidad espiritual de Europa y desencadena por todas partes guerras, persecuciones y calamidades que ensombrecen el sereno mediodía del Renacimiento. Las fuerzas de cohesión tradicionales se agrupan en torno al movimiento de la contrarreforma y se cobijan junto a la cálida temperatura espiritual que desarrolla en aquellos países a los que alcanza su influjo. La emoción religiosa de la contrarreforma, cuyos más puros y significativos impulsos parten de España, informa la vida cultural y artística de la nueva época, cuya vitalidad y cuya lógica histórica ha de hacérsenos cada vez más patente. El arte queda afectado por esta conmoción, y los nuevos valores encuentran en él un dócil vehículo de expresión y de propaganda. De estos supuestos parte el libro de Weisbach.

Esto nos interesa especialmente a los españoles por dos motivos fundamentales. Primero, porque todo estudio serio de lo que la contrarreforma ha representado en el mundo moderno nos afecta directamente, ya que nuestra historia está ligada a la lucha por los valores que la contrarreforma propugnó. En segundo lugar, porque estos valores, los que España representa en esta lucha, y los del arte barroco en particular, han sido encarnizadamente negados, desconocidos o menospreciados durante una larga época, precisamente aquella en que la decadencia política española, producida sin duda por su agotamiento en un esfuerzo sobrehumano en defensa de esos valores, y la circunstancial victoria de los países de la reforma en el mundo contemporáneo, favoreció una actitud de ciega incomprensión respecto de todo lo que la contrarreforma significaba. Todavía las generaciones inmediatamente anteriores a las nuestras se educaron en un ambiente de desdén por lo barroco, arte grandioso y apasionado servidor de valores

religiosos, al mismo tiempo que predominaba la unánime y beata admiración por el arte del Renacimiento humanístico, más o menos adulterado por versiones académicas.

Desde el siglo XVIII en adelante la crítica neoclásica condenó rotundamente las obras del barroco. Su afectado platonismo, su concepto del arte noble, limitado a la reproducción de la belleza ideal, chocaba con la entrega apasionada a la realidad, con el naturalismo del barroco, con su ilusionismo pictórico, su patetismo religioso, su dinámico afán por hacer sensible el tiempo en el espacio. Eugenio d'Ors ha resumido con feliz formulación los errores que desde el XVIII hasta un tiempo bien próximo a nosotros corrían normalmente en los libros sobre el arte barroco. «Hace cinco lustros, y aun menos —dice—, se creía: primero, que el barroquismo era un fenómeno histórico que había afectado exclusivamente a la arquitectura o, todo lo más, a alguna de las artes afines; segundo, que se trataba de un fenómeno patológico de desviación, de anormalidad, de mal gusto; y tercero, que el origen del mismo se encontraba en una especie de corrupción del estilo clásico» (1). En efecto, sin salir del campo de lo español, basta recordar los improperios que Ponz, Llaguno o Ceán dedicaron a nuestra arquitectura barroca. Todo les parecía poco para censurar aquellas *monstruosidades* y *delirios*, para condenar las obras de aquellos *tramoyistas* y aquellas *jerigonzas* arquitectónicas; las palabras borrominesco o churrigueresco quedaron desde entonces impregnadas de un peyorativo sentido condenatorio.

Ahora bien; estos mismos condenadores de la arquitectura no podían evitar su admiración a los lienzos de nuestros pintores Ribera, Velázquez o Murillo, aunque —en Ceán, por ejemplo— no sin una velada lamentación de que hubiesen creado sus obras bajo el convencimiento —equivocado para la crítica en que pontificaron Lessing o Winckelmann— de ser su pintura arte de imitación. Nótese que el propio Mengs, teorizante acreditado de la estética normativa de la Academia, no podía contener, según testimonio de Ceán, su admiración por las obras de Velázquez. El estrecho criterio a que las citadas palabras de D'Ors apuntaban ha continuado en vigor hasta nuestros días en tratadistas y teorizantes, y en la historia de las Ideas estéticas, de Menéndez y Pelayo, quedan páginas representativas en este sentido (2).

Estos contrasentidos de la vieja crítica provienen, sin duda, de que faltaban en ella algunos conceptos que sólo han alumbrado en nuestro tiempo, con su especial sensibilidad para lo histórico. Por ejemplo, el concepto de *estilo temporal* y el subsiguiente de

(1) Véase «Estructuras barrocas», en su libro *Las ideas y las formas* (Biblioteca de Ensayos, núm. 6, Madrid, s. a., pág. 152).

(2) Véase especialmente tomo IV, págs. 29 y 30 y 33. No tendríamos derecho a pedir que Menéndez y Pelayo se adelantase a su tiempo en disciplinas que no eran para él objeto de una atención especial, pero no deja de extrañar la limitada visión que tuvo del valor en conjunto de nuestro arte, en tan apasionado paladín de lo nacional. En otro lugar el autor de estas líneas se ha referido a ello con algún mayor espacio. La explicación de la falta de simpatía por el barroco y, en consecuencia, de la insuficiente estimación que hace de nuestra escuela de pintura del XVII, está, sin duda, en su formación íntegramente humanística. «En arte soy pagano», dijo este gran ortodoxo en cierto curioso pasaje; ese paganismo, es decir, su saturación de humanismo, le estorbaron para una justa comprensión de lo barroco que, por otra parte, sólo ha podido cuajar plenamente en nuestros días.

la *unidad de estilo* entre todas las manifestaciones estéticas, de creación, de un tiempo determinado. Hemos llegado a ver claro, o al menos a creerlo así, que siendo las artes fenómenos de expresión, el espíritu de una época se manifiesta en todos sus productos estéticos, tanto los de las artes figurativas como los de la expresión literaria. Incluso las más objetivas disciplinas de la ciencia se tiñen de las preocupaciones esenciales de una época con estilo propio. Así, pues, no podemos menos de extrañarnos de que no se haya visto antes la estrecha hermandad entre todas las creaciones del barroco, y de la inconsecuencia en *admirar* a Gracián y a Calderón, *tolerar* la pintura «imitativa» de los maestros de nuestra escuela y *condenar* la arquitectura de Cano o de Churriguera.

Por otra parte, la torpeza en alcanzar visiones más claras del proceso de la historia artística ha sido favorecida por un vicio original de la doctrina estética misma hasta tiempos muy próximos a nosotros. La estética sólo comenzó a vivir como disciplina independiente en el XVIII, siglo de racionalismo y academia; antes de esa época las ideas estéticas vivieron bajo el agobiante prejuicio del humanismo, de la sugestión paralizadora de los pensadores griegos. La estética fué la ciencia de lo bello, y el Renacimiento, incidiendo en esta misma visión, confinó definitivamente durante siglos toda investigación en los estrechos límites de esta región de ideas. Nuestro moderno concepto de la Historia nos ha enseñado que en el mundo hay más; el vasto paisaje que la historia del arte ofrece nos obliga a pensar que hay una estética del gótico y una estética del barroco; es decir, algo peculiar e íntimo a esos períodos del arte que no pueden ya medirse con la pulida y recortada dimensión que nos sirve para el arte de la antigüedad clásica. Pero esas estéticas hemos de desentrañarlas del estudio de sus creaciones, porque las gentes del gótico y del barroco, que supieron lo que querían hacer y que tuvieron una *voluntad artística* bien definida, no nos dejaron construída, como los griegos lo hicieron, una teoría adecuada a su sensibilidad estética. Hemos, pues, de constituírnos en defensores de oficio frente a una parte que tiene, desde el Renacimiento, los más ilustres abogados y una brillante jurisprudencia a su servicio.

Un punto de vista moderno sobre el Renacimiento.

La superstición humanística y el espejismo del Renacimiento han sido graves obstáculos a la constitución de una visión histórica justa, especialmente en el campo de la historia del arte. No compete al que esto escribe sino apuntar modestamente a los puntos de vista que hoy comienzan a adoptarse para la revisión de muchos lugares comunes que han enturbiado la clara comprensión de los problemas; pero todo español preocupado por su pasado nacional y por la valoración de nuestra contribución a la cultura moderna, se ha sentido afectado por el reproche, lanzado desdeñosamente, de que España no había participado en el Renacimiento. Si con eso se quiere decir que España no participó en el vasto movimiento cultural que se produce en Europa en los comienzos de la llamada Edad Moderna —denominación teñida de prejuicios poco exactos históricamente también—, se comete una malintencionada inexactitud; pero si se alude con ello al hecho de que España no se sumó alegremente al intento de rup-

tura con la tradición occidental que buena parte del humanismo lleva consigo; si se quiere decir que no penetró en España lo que el Renacimiento tenía de crítica y oposición a la cultura cristiana del gótico, entonces no hay inconveniente en admitirlo. No la hay ahora, al menos. Pero durante mucho tiempo la palabra Renacimiento y la tiranía que irradiaba sobre la Historia eran un *sanctum* al que nadie osaba tocar. Un herético fué, en pleno siglo XIX, dentro del coro unánime de beata consideración de estos conceptos, el inglés Ruskin, que se atrevió a decir sobre el arte renacentista unas cuantas verdades precursoras envueltas en muy británicas extravagancias. Cualquiera que sea la idea que hoy tengamos del prerrafaelismo como escuela de arte, no cabe negar que en los duros juicios de Ruskin hay un tanto por ciento de certera agudeza. Adoptando el papel de defensor de la espiritualidad y el arte medieval, para Ruskin el Renacimiento y lo que le sigue es un arte racionalista y paganizante, falso, vacío y teatral, desprovisto de valores religiosos. Pero Ruskin, que no distinguió ya entre Renacimiento y barroco, sólo veía esos valores en el dulce, exquisito y refinado arte de los primitivos italianos que constituyen hoy para nosotros, dentro del mundo gótico, la iniciación leve pero creciente de la estética platónica que iba a rematar lógicamente su curva en la pleamar que Rafael significó. Ruskin amaba a los padres y repudiaba a los hijos. Pero, sobre todo, ignoraba la existencia de los nietos, de esos pintores barrocos en los que iba de nuevo a refugiarse la emoción religiosa, vivificada otra vez en el esfuerzo de la dura tensión de la contrarreforma.

Han cambiado hoy las estimaciones que se imponían a nuestros antepasados próximos como tabú supersticioso e inabordable. Ha sido también Spengler, con su innegable intuición genial para caracterizar fenómenos históricos, quien se ha atrevido a formular ideas que hubieran provocado escándalo entre los historiadores de anteriores generaciones. Spengler considera el Renacimiento como un simple movimiento de oposición, como una reacción negativa, una vacilación, pues, dentro de la vida de la cultura occidental. Su arte, que trata de restaurar un ideal muerto, el culto del cuerpo humano —el cuerpo frente al alma—, carece de verdadera profundidad como movimiento que es de minorías, sólo sentido con entera plenitud en el círculo de algunas ciudades toscanas. El arte renacentista soñó con dar vida a unos ideales estéticos que no tenían arraigo en la conciencia occidental, y por eso es, en la historia de Europa, un disentimiento y un paréntesis. El barroco, según esta manera de ver, que coincide en sus líneas esenciales con ideas de otros pensadores contemporáneos, no fué un echarse a perder del arte clásico, sino la espontánea reacción del espíritu occidental, que trata de reanudar la continuidad de su propio devenir.

Por eso mismo la contrarreforma no es una negación, sino todo lo contrario; henchida de valores creadores, despreocupada de la teoría y ávida de acción y de vida, opone a la deserción de las minorías una llama de pasión encendida en los rescoldos del cristianismo gótico. Precisamente la historia del arte español ha ofrecido siempre, aunque no hayan sabido ser vistos, muy fuertes argumentos a esta nueva manera de ver las cosas. España se muestra reacia, aun en los momentos de mayor entusiasmo humanístico, al entronizamiento del cuerpo humano como objeto supremo del arte; el culto al desnudo, como ya se ha dicho tantas veces, no arraiga entre nosotros; la arquitec-

tura gótica sigue viviendo durante el siglo XVI; nuestros pintores no caen, o lo hacen en muy escasa proporción, en las redes del italianismo, y cuando los más representativos de nuestros escultores cincocentistas toman contacto con lo italiano, en su período de madurez máxima, vuelven a España henchidos ya de sensibilidad barroca; el ejemplo de Berruguete es suficiente para el caso. Y cuando se trata de señalar en nuestra pintura una influencia italiana, e influencia fecunda, hay que apuntar a Venecia, en cuya escuela de arte, como el mismo Spengler ha observado, goticismo y barroquismo se dieron la mano, que es lo que, en fin de cuentas, sucedió también en el arte español.

Los valores españoles en el arte de la contrarreforma.

La exaltación del cuerpo humano y la supervaloración orgullosa del hombre que lleva consigo el ideal artístico del Renacimiento, encarna, de una manera plástica, en ese concepto de lo heroico que Weisbach estudia en uno de los capítulos de su libro. Derivado de una interpretación peculiar de la vida antigua, esta heroización de la forma acabó en una tipificación desvitalizada, de la que el manerismo nos ofrece tan numerosos como aburridos ejemplos. La estética académica acaba siempre por inspirar caricaturas de los propios ideales que defiende. Cierto que Weisbach estudia, aunque no en verdad sin ampliar un tanto este concepto, ese factor de lo heroico, estimándolo como una de las fuentes del pathos peculiar al barroco mismo. Pero nótese que tiene constantemente que ir observando el hecho de que este factor heroico aparece solamente en artistas o escuelas fuertemente teñidas de influencia italiana. Por ello mismo al tratar de España, en cuya pintura ve Weisbach la más pura y honda expresión del espíritu religioso de la contrarreforma, nuestro autor se ve obligado a hacer una excepción. Señala Weisbach, acertadamente, la incompatibilidad de la sensibilidad española con esta afectación teatral del heroísmo; intimidad, naturalismo y recato son las musas mejores de nuestro arte y ellas no sufren la ostentación decorativa de lo heroico.

En todo caso, este factor, que hay forzosamente que estimar como una supervivencia del arte tipificador del Renacimiento, no es el esencial en la pintura barroca; pues el barroco, en cuanto arte de la contrarreforma, es, sobre todo, expresivo de emociones y vivencias religiosas. El gran valor del libro de Weisbach está en haber puesto en primer plano, con una evidencia y una convicción indiscutibles, esta sencilla y elemental verdad que había sido, sin embargo, tan desatendida.

Es curioso como ejemplo el hecho de que todavía en 1928 un estudioso del arte cristiano, como el francés Bréhier, negase valor religioso y poder de creación iconográfica a todo el arte moderno desde el siglo XVI (1). A partir del XVI, viene a decir Bréhier, la capacidad de creación del arte cristiano está agotada y sólo «desorden y anarquía» encuentra en la iconografía occidental. El gran historiador francés Emile Mâle había llegado, por su parte, a conclusión semejante después de escritos sus tres monumentales volúmenes dedicados al arte iconográfico medieval; sólo pasados los años tiene lugar en

(1) Louis Bréhier, *L'art chrétien*, pág. 398.

él una rectificación total de estas ideas, tan total, que casi pudiera calificarse de conversión. Una larga estancia en Roma, el contacto diario con el arte barroco y el estudio de las fuentes religiosas contemporáneas le llevaron a una nueva concepción, opuesta a la que un día creyó justa; esta rectificación produjo otro libro magistral, como todos los suyos, publicado con el título de *L'art religieux après le concile de Trente*, aparecido en 1932. Con sinceridad conmovedora en un sabio de su autoridad, Mâle reconoce que estaba equivocado al creer que el arte cristiano muere con la Edad Media: «Hay —dice— un arte cristiano del barroco y no sólo artistas.» Es más; frente a esa impresión de desorden y agotamiento que Bréhier deducía, Mâle afirma rotundamente que en el siglo XVII, como en la Edad Media, «las escenas religiosas obedecen a leyes fielmente observadas por los diversos artistas». El mismo Mâle deja entrever, a través de las páginas de su libro, las causas de su rectificado error de perspectiva, de ese espejismo que le llevó a extender el acta de defunción de la vitalidad iconográfica cristiana en los albores del Renacimiento. Pues este autor venía, lleno de entusiasmo admirativo y de caluroso patriotismo, de estudiar el arte cristiano medieval del occidente europeo en el que sus trabajos le habían probado la conside able parte que su país, Francia, había tenido en este largo e importante capítulo de la espiritualidad religiosa de nuestra cultura. Este enfoque nacional de la cuestión cegaba a Mâle, como en general a los sabios franceses, para valorar justamente el arte barroco naturalista y especialmente su significación religiosa. En efecto, la vocación estética nacional y una serie de causas históricas aparaton a los franceses de una participación activa en la formación del arte barroco, entendido en su íntimo sentido, que es el que le da Weisbach, es decir, el de expresión del contenido espiritual de la contrarreforma. Nótese, en efecto, que es característico del genio francés el tratar de buscar y encontrar muchas veces la universalidad por el medio exclusivo de la exaltación del genio nacional. Francia consigue valores universales cuando impone a los demás los suyos propios (1). En cambio, parece que el genio de otros países, y el de España en primer lugar, logra sólo sus mejores creaciones poniéndose al servicio de valores universales por sí mismos. Es esta la gloria de los grandes momentos de la historia de España, y esta ha solido ser también, desde el punto de vista del bienestar y el egoísmo nacional, la causa de sus decadencias. El momento de exaltación espa-

(1) Obsérvese que la participación artística de Francia en el barroco es muy importante a partir de Luis XIV, al filo del siglo XVIII, cuando este gran arte, nacido para servir los ideales de la contrarreforma, misión católica y de transcendencia supernacional por tanto, se transforma en rococó, en un arte monárquico y francés, glorificador de la institución real y de Francia, que impone este estilo y su moda a todas las cortes de Europa. Comentando Bréhier la pintura de Mignard en la cúpula del Val de Grâce (1663) hace notar que el pintor, al adoptar el estilo de visión celeste o de gloria de los grandes frescantes italianos, hace eje de la composición a la efigie arrodillada de Ana de Austria, que ofrece a la Virgen el Monasterio por ella fundado. Bréhier se encara con esta composición y quiere hacerla cabeza de turco de la por él supuesta osadía e ignorancia iconográfica del barroco, cuando, en realidad, esta pintura, anómala y excepcional, no puede considerarse representativa del arte religioso del estilo, sino, por el contrario, de una versión francesa, incomprensiva de las esencias religiosas del barroco y de un sesgo hacia esa mundanización del arte que conduce al rococó y a la pérdida de la espiritualidad y el fuego devoto del barroco mismo.

ñola en la época moderna sólo así puede entenderse. España se encuentra convertida en gran potencia, terminada su reconquista y su proceso de aglutinación, en el instante en que la unidad religiosa y espiritual de Europa se rompe. Es la reforma religiosa, la proclamación del principio de la crítica particularista en materia de fe, y, como siempre que se lanza una de estas consignas de teórica libertad, la consecuencia es la catástrofe y la civilización puesta en peligro. España se lanza con todas sus fuerzas a reconstituir el orden perturbado en servicio de la causa de la unidad cristiana y de los valores eternos. Es una nueva reconquista lo que emprende. Su actividad no es simplemente militar y política; de España salen las personalidades que encarnan hoy a nuestros ojos, rebasando la órbita nacional, el impulso rector de la contrarreforma: San Ignacio, como creador de la Compañía de Jesús, y los místicos que, frente a la crítica intelectual y fatalista del protestantismo, oponen una exaltación de los valores cordiales y abnegados de la fe. Weisbach, en sus primeros capítulos, estudia, con justa estimación, el sentido de este movimiento inspirador de la contrarreforma de impulso hispánico: una doble corriente puesta al servicio del catolicismo. De una parte, el sentido activo y militante con que la Compañía trata de difundir la fe; de otra, el enriquecimiento sentimental y santificador que a la religión aportan Santa Teresa y los místicos. Pero San Ignacio no se encierra en un Port Royal cualquiera para, lleno de soberbia intelectual, querer imponer a la Iglesia un criterio particular, sino que trata principalmente de capacitarse y de servir, y así, para los vastos fines que persigue, España le viene estrecha. Por eso va a Roma, capitalidad religiosa nunca discutida por españoles, porque sólo desde arriba puede restablecerse con autoridad el orden perturbado, y lo que él desea es ayudar a esta alta misión común y nunca hacer triunfar una visión nacional de los problemas religiosos. También Santa Teresa es, a su modo, una militante; pues ella, la mística estremecida de amor divino, sabe que no debe encerrarse por vida en una celda a gustar los dones celestiales de que por gracia suprema goza, sino que conoce y cumple su deber de trabajar por la reforma religiosa, la reforma desde dentro, la que Trento consagra con capital aportación de españoles. La Santa funda y viaja y se esfuerza por corregir y enmendar lo viciado, y así su obra y su nombre pasan las fronteras y rebasan también el círculo nacional. Pues la gran España, la que intermitentemente aparece a lo largo de su historia, no quiso nunca, como de San Francisco de Borja se dijo, servir a señor perecedero.

Puede, pues, decirse que este gran arte barroco y su iconografía emanan de Roma, en cuanto Roma es la cabeza de la comunidad católica cuya autoridad trata de reforzar por principio el movimiento de la contrarreforma. Ahora bien; sin tratar de exagerar, por prurito nacionalista, la importancia de lo español, desgraciadamente poco atendido por nosotros y subestimado fuera de nuestro país, nadie puede sorprenderse de que se diga que el principal impulso de la contrarreforma de España procede y a ella es debido. En la espada como en el pensamiento, en la doctrina y en la santidad, España es la primera en la dura lucha contra la escisión de la conciencia europea. En Alemania surge el gran alumbrador de la reforma; le siguen muchos príncipes, más que por simpatía doctrinal por un impuro afán de incautación de los bienes de la Iglesia; se extiende a Inglaterra por motivos circunstanciales y poco honrosos para su instaurador y

los secuaces que le alentaron adulándole; los Países Bajos se inficionan de las novedades que favorecen su tendencia autonomista; Francia, dividida ve partirse en dos su unidad religiosa e Italia sigue atomizada y débil y es incapaz de una eficaz reacción. Es España, aliada a Austria y a los católicos alemanes, la única potencia capaz de hacer sentir su poder en la contienda religiosa, y es de ella de donde brotan los más espontáneos y eficaces auxilios que tratan de poner remedio al mal Porque, sin duda, era un mal el que rompía la unidad espiritual de Europa, unidad aun no rehecha y de cuya ruptura padecemos todavía

Si Roma parece, en efecto, ser el centro de la cultura y del arte del barroco, esto se debe a su capitalidad católica y a haber heredado, intelectual y artísticamente, la cosecha de la magnífica siembra que el Renacimiento había hecho en Italia El papel que Roma representó fué el de gran resonador de todo el complejo e internacional movimiento de la contrarreforma, en el que tan singular papel estuvo reservado a nuestro país. Limitándonos concretamente a la espiritualidad religiosa capaz de ser evidenciada por las artes y singularmente por la pintura y la escultura, a las que el libro de Weisbach concede atención preferente, puede observarse, a través de su lectura, cómo va afirmándose en este autor la idea —especialmente como resultado de la comparación entre la pintura flamenca o la italiana con la española— de que es lo español lo que más puramente expresa la esencia de la religiosidad de la contrarreforma Es este libro uno de los estudios sobre arte moderno en que las creaciones españolas están vistas y sentidas del modo más justo y comprensivo, y esto sólo le hacía ya digno de ser conocido y meditado entre nosotros El punto de vista central de su libro le impone esta justicia A estas conclusiones, que los españoles, por atonía o por pereza, no nos habíamos dado demasiada prisa por llegar y valorar adecuadamente ante la opinión científica del mundo, han abocado estos investigadores extranjeros en cuanto se han propuesto una inquisición un tanto seria de los principios que informan el arte barroco Una vez más hay que insistir sobre el hecho de que los prejuicios humanísticos que han pesado como losa de plomo sobre la historiografía y la teoría artística aferradas desde el *Renacimiento* y, sobre todo desde el siglo XVIII, a un criterio normativo, abstracto y frío, edificado póstumamente sobre interpretaciones platonizantes de la doctrina de lo bello, apartaba a las gentes de una consideración meditada del arte barroco y, en general, de todo arte que no coincidiese con los postulados de una estética apolínea «a la griega». Las gentes han hablado de los cuadros y obras de arte, desde mucho antes de Winckelmann —y sirva de ejemplo la alusión a las chispeantes cartas del presidente De Brosses—, como se puede hablar de preciosos objetos de industria artística, sin atender a su contenido humano y a su voluntad expresiva, a la compleja trama de emociones de las que brotan y a las que sirven de manifestación Aplicar a obras de arte religioso la mera valoración que damos a los cuadros de una exposición moderna, en los que el asunto apenas nos interesa y sólo queremos captar su valor plástico, sus aciertos de color o de composición, deja, indudablemente, coja la fundamentación de un juicio con deseos de ser preciso Emile Mâle, en uno de los capítulos del libro antes citado sobre la iconografía barroca, hace el sorprendente hallazgo de esta manquedad, que ha impedido a la crítica moderna la justa valoración del arte religioso barroco «en un hermoso libro

— dice Mâle— que se llama *Les maîtres d'autrefois*. Fromentin no se pregunta una sola vez si Rubens era cristiano. .: afectar, no conceder ninguna importancia a esta fe de Rubens, como si Rubens fuera Courbet, es no querer comprenderle sino a medias» Esta justa observación podría generalizarse a casi toda la crítica moderna. Cuando durante unos años hayan meditado los historiadores sobre el despropósito que ese pasaje denuncia, parecerá inverosímil que tales omisiones hayan podido mantenerse

De todo eso ha padecido la apreciación de nuestro arte nacional Pues los que han contemplado los lienzos de nuestros pintores del XVII o las tallas de nuestros imagineros con la misma mirada que podían dedicar a un florero de Renoir, a un paisaje de Monet o a una escultura de Carpeaux, es decir, al arte menos religioso que el hombre haya producido jamás, ¿cómo podrían comprender ni amar aquello que se evidencia con su propio y eficaz lenguaje plástico en los lienzos de Ribera y Zurbarán o en las imágenes de Montañés y de Pedro de Mena? Pues si nuestra pintura ha padecido de tal superficial estimación, todavía ha sido mayor la incomprensión para nuestra escultura peculiar, ese maravilloso arte nuestro de los «santos de palo», esa fecunda producción de imaginería religiosa española que, enlazando sin interrupción con lo gótico, llena después más de dos siglos y medio, sin decadencia, de nuestra historia artística «Es en España —llega a decir el propio Mâle, que había comenzado por centrar en Roma el impulso del arte de la contrarreforma—; es en España, principalmente, donde el arte aparece como una función religiosa » Consecuente con este reconocimiento, el libro de Mâle está plagado de pasajes en los que al estudiar la iconografía reconoce que las supremas versiones de los temas post-tridentinos se hallan en el arte español, tanto en la pintura como en la escultura. El mismo Bréhier, tan cegado para percibir la unidad y el valor del arte religioso de la contrarreforma, tiene que hacer una importante excepción al hablar de España, «es en la España de Felipe II y de Felipe III —dice— donde hay que buscar la renovación del arte cristiano»; y más adelante, después de ponderar la importancia, tan exaltada también por Mâle y por Weisbach, de los Ejercicios espirituales en la vitalización de la imagen religiosa, afirma: «Es este ambiente el que explica el carácter de la pintura española de esta época, de la antigua tradición conserva el realismo, implacable a veces, que brota del genio mismo de la raza, pero, además, encuentra para expresar el fervor religioso, el amor divino, el éxtasis, acentos de una fuerza verdaderamente nueva.» Weisbach (1), por su parte, había ya hecho constar antes que estos autores fran-

(1) Es de lamentar que, sin duda, por esa actitud rencorosa posterior a la guerra del 14, que llevaba a los sabios franceses y alemanes, en muchos casos, y principalmente en las disciplinas humanísticas, a la afectación de su mutuo desconocimiento, el libro de Weisbach no sea ni siquiera citado en las obras de Bréhier o de Mâle Hubiera sido de interés para todos que en los libros de estos autores franceses se incorporasen, sin duda con la discusión pertinente, las tesis de Weisbach que caían tan de lleno dentro del campo de sus obras. En todo caso, el libro de Mâle ha venido a llenar ese vacío denunciado por Weisbach en el prefacio de su libro (véase pág. 51), que existía en cuanto al estudio de la iconografía religiosa del barroco, y se ha llenado, justo es decirlo, con un estudio magistral que viene a coincidir, en su línea general, con los postulados del propio Weisbach

ceses, que si el repertorio de temas o motivos expresivos es común a todo el arte barroco, que responde en todas partes a un mismo espíritu y se inspira en las mismas fuentes, fué en España donde este fondo religioso se expresó del modo más auténtico, alcanzando la más honda identificación con sus fines, la más alta sinceridad y el más expresivo lenguaje plástico.

Lo numinoso en el arte barroco.

Es evidente que cada época definida de la historia organiza su vida y su cultura en torno a un repertorio de problemas urgentes. Estos problemas hacen surgir actitudes ante la vida y emociones radicales, cuyo eco se descubre en todo lo que la época crea y sueña. Para los hombres del período histórico de la reforma y la contrarreforma el problema religioso se antepone a todos los demás. La revolución religiosa agita a todos los espíritus; política y pensamiento, doctrina y conducta, moral y arte se encuentran afectados por esta grave preocupación: la de la interpretación de la fe y el destino eterno del hombre. Un viento de profecía conmueve las almas en estremecimiento tremendo que las empuja a la disidencia o a la santificación. Es evidente que el arte tiene que reflejar esta intensa conmoción espiritual. Aunque, como creía Bréhier, la iconografía no hubiese experimentado los efectos de esta agitación religiosa, la manera de interpretar los temas tenía que reflejar las nuevas emociones despertadas por la lucha en torno al dogma.

El cambio originado en los sentimientos inspiradores de la creación artística, desde el Renacimiento al barroco, puede, en efecto, esquematizarse a la luz de estas realidades. Cuando los artistas del Renacimiento abordan el tema religioso lo hacen adoptando del repertorio ideológico y formal de su época aquellos ropajes plásticos que hacen de las divinas personas, de los santos o los profetas algo como miembros de una humanidad superior; seres bellos, nobles, bien proporcionados, graves y dignos habitantes de un mundo por encima del nivel común del hombre. Es decir, injertan lo que los artistas llaman el natural, en una concepción arquetípica, platónica, de la forma humana. Belleza, alejamiento, distinción, esas son sus notas características. Cuando en algunas vírgenes o santas dejan aparecer en sus ojos, su gesto o su sonrisa alguna luz de humanidad bondadosa, de emoción acogedora, sin duda se trata de resabios de goticismo, especialmente en el arte italiano que, desde muy pronto, acudió a corregir lo propiamente gótico con adivinaciones y supervivencias de los ideales clásicos. La afinidad con las creaciones del arte antiguo, salvadas todas las diferencias, proceden de esa vocación hacia el arquetipo. Las emociones religiosas del cristianismo son traducidas a un lenguaje platónico que, en cierto modo, las adultera. Si esto sucede en las obras de arte religioso, ni que decir tiene que en el género profano ese neopaganismo del arte renacentista se exhibe con más ostentosa claridad. En las figuras que crean estos artistas entra como ingrediente expresivo, casi único, ese elemento ya aludido de lo heroico, que no es sino una manera «a la antigua» de dar una nota de pathos a la representación humana, bien ajena al sentimiento del arte gótico, de donde no podía derivarse semejante interpretación. Es Rafael el artista más representativo del pleno Renacimiento, y su obra significa, en cierto modo, el punto máximo de la curva en ese intento de racionalización plástica —valga la frase— del arte religioso, por su acercamiento a la forma arquetípica y por el carácter «clásico» que imprime a la figura humana.

Si Tiziano, que, como toda la escuela veneciana en su mejor momento, es uno de los pintores más expresivos del Renacimiento, en lo que éste tiene de gozosa entrega a la vida y a la sensualidad despreocupada, acierta en algunas de sus obras religiosas con mayor adecuación al tema que otros artistas italianos de su tiempo, esto se debe, sin duda, a su menor esclavitud respecto del bello ideal del arquetipo y a su mayor entrega al natural. Mas el verdadero preludio de la nueva sensibilidad barroca, la que comienza a sentir el trémolo religioso despertado por la contrarreforma se da, en lo que a la pintura se refiere, en tres artistas que dan entrada en sus obras a este mundo de emociones numinosas que van a inspirar el nuevo estilo: Miguel Angel —en su última época—, Tintoretto y el Greco.

Miguel Angel remata el crescendo de toda su obra enlazando en el Juicio Final de la Sixtina los dos polos del Renacimiento y del barroco; de aquél conserva la forma atlética y desnuda, el ritmo heroico de la composición y de los gestos; pero todo aparece estremecido por un terrible soplo de majestad imponente, por una emoción numinosa que pertenece enteramente al nuevo mundo de la contrarreforma. Por su parte, Tintoretto debe ser incluído en las avanzadas del barroco, no solamente por los agitados ritmos de sus composiciones, por su dramatismo y por el empleo de la luz como medio de acusar lo milagroso y patético en sus escenas, sino por el acento profético lleno de gravedad y de violencia que impresiona en sus grandiosas concepciones. Pero es el Greco el que, superando su formación veneciana y su manierismo, nos da la impresión de que abre definitivamente la puerta a un mundo nuevo. Lo que hay en Venecia de aprovechable lo utiliza para ponerlo al servicio del nuevo estilo: color y luz. Su bizantinismo le hace preferir esquemas fijos para las composiciones religiosas, esquematización que posee una especial eficacia para acentuar el valor sagrado de sus composiciones. Rompe con el Renacimiento al desdeñar la forma perfecta y los cánones apolíneos de la figura humana y al volver la espalda al ideal platonizante del neopaganismo renacentista. Pero sobre todos estos y tantos otros aspectos del arte del Greco, lo que da a su obra carácter de iniciación del arte de la contrarreforma es algo que alienta en todos sus lienzos, algo que el barroco se ha de proponer como su misión más importante para traducir el estremecimiento numinoso en la obra de arte. Esta nota esencial de la pintura del Greco, más definitiva de su arte que cualquier otra de carácter formal, es lo que el que esto escribe se ha permitido designar *la evidencia de lo sobrenatural*. Lo que en Miguel Angel o en Tintoretto es como un trueno lejano en un cielo preñado de nubes, es en el Greco relámpago súbito que ilumina todas las negruras, luz vivísima que ofrece un solo instante a la vista asombrada misterios apenas presentidos como sensación de lo presente y emoción compartida. Y no nos referimos solamente a las composiciones suyas que ilustran patéticas escenas del Evangelio; en cualquier fragmento del Greco está patente esa evidencia de un trasmundo sobrenatural; en los ojos de un Cristo o de un santo en oración, en las anhelantes manos retorcidas de un devoto, en cualquiera de sus paisajes nocturnos de Toledo, en sus retratos de caballeros espa-

ñoles (1), existe, del modo plástico e indescriptible con que el gran arte puede aludir a estas cosas, esa presencia de lo divino que es el verdadero secreto del Greco, la causa real de la fascinación que sobre nosotros ejerce y que responde, acaso, a la nostalgia de valores religiosos en unas generaciones que han visto al arte alejarse cada vez más de toda honda emoción humana (2).

Pues lo que define a la contrarreforma y al arte que inspira es, para decirlo con la expresión que emplea Rudolf Otto, en su estudio sobre *Lo Santo* (3), el *espíritu numinoso*, es decir, el sentimiento y la emoción primaria de lo divino, como algo por encima de toda racionalidad, que en algunas épocas de la Historia agita excepcionalmente las almas. Su inspiración está patente en todas las creaciones del barroco, no ya sólo en los cuadros de la pintura devota y singularmente en la española, sino en la misma arquitectura. Asentada firmemente para nosotros la unidad de estilo que preside a todas las creaciones barrocas, nos vemos obligados a admitir, y los estudios de Weisbach y de Weingartner (4) han contribuído a ello, una comunidad de inspiración en todas sus manifestaciones. El barroco y sus formas artísticas proceden, más que de la devoción natural según principios inmanentes al arte mismo, más que de la dialéctica histórica del

(1) Es oportuno mencionar aquí unas líneas de Maeztu en su *Ensayo sobre Don Quijote:* «lo que eran los españoles de aquel tiempo —dice— lo sabemos por los cuadros del Greco...; el cretense percibió que aquellos hombres, que en lo físico no eran extraordinarios, estaban animados de una espiritualidad excepcional, que sólo podía expresarse pictóricamente con excepcionales procedimientos...» Cualquiera que pueda ser la opinión sobre estas afirmaciones no podría negarse en ningún caso, que si en pocos pintores se manifiesta de manera más impresionante el espíritu religioso de la contrarreforma, con él estaban asimismo identificadas aquellas generaciones a las que pertenecían los hombres que el Greco pintó en su Toledo amada.

(2) La incomprensión o la falta de simpatía por estas intuiciones de lo sobrenatural en el Greco y la inadecuada valoración, por tanto, de su sentido, son las más graves fallas de uno de los libros de arte mejor elaborados y mejor escritos que hayan aparecido en lengua española: me refiero al *Greco* de Cossío. Late en el fondo de ese magnífico estudio esa melancolía oposicionista *heterodoxa*, ese dejo polémico contra el pasado español del gran momento, que invalida sus mayores aciertos. Esa acumulación de resentimiento negativo tan frecuente en generaciones enteras, es un curioso producto, más que español, peninsular, ya que en Portugal tiene manifestaciones semejantes y acaso más extremadas. Fenómeno curioso digno de análisis, pero en el que tiene, sin duda, parte la reacción orgullosa de gentes que ironizan sobre un pasado de gloria porque contemplan un presente de miseria; en el fondo, falta de sentido histórico. Por ello tiene más valor el esfuerzo de buscar la verdad a través de tantos prejuicios que algunos españoles de las últimas generaciones han realizado titánicamente, aun apartados de la ortodoxia confesional o histórica, para encontrar de nuevo a España dentro de sí mismos. Este es el caso de Unamuno, que, pese a sus paradojas, sentía España y sus valores con fuego y pasión no inferiores a Menéndez y Pelayo. Pero es que Unamuno (¡el autor del *Sentimiento trágico*!) se hallaba por entero poseído por esa inquietud numinosa que faltó por completo al vago moralismo laico de Cossío y su escuela. Por otra parte, el gran converso que fué Maeztu logró visiones llenas de claridad sobre el pasado español, por haber llegado a esta comprensión final del valor numinoso de nuestra historia en sus últimos ensayos y singularmente en *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* y en su *Defensa de la hispanidad.*

(3) Citado varias veces por Weisbach y accesible al público español en la traducción publicada en 1925 por Fernando Vela en las ediciones de la *Revista de Occidente.*

(4) *Der Geist des Barock* (Augsburgo, 1925).

cambio de las formas según una curva normal, del contagio de esa emoción radical de carácter numinoso que lleva consigo el movimiento que a nuestros ojos encarna en San Ignacio o en los místicos. El cansancio natural de las formas renacentistas no sería suficiente para explicarnos al Greco, a Zurbarán o al mismo Rubens. Pues, por otra parte, lo que llamamos el Renacimiento, como ha observado muy justamente Spengler, no es algo fácilmente reductible a doctrina. El Renacimiento es una diversidad, un hervidero de tendencias e individualidades sobre las cuales el espíritu del barroco impone un ideal y una unidad espiritual. Ahora bien; el Renacimiento ha solido ser visto con antiparras neoclásicas, y el neoclasicismo, en contraposición a esa calidad multívoca de lo renacentista, nació hecho cuerpo y doctrina como reacción racionalista frente al fuego numinoso del barroco, sólo aparente desorden para la crítica superficial y académica. El neoclásico, que vulgarizó una gramática de formas empachada de pedagogismo, es un arte sabio y «científico» de minorías fanatizadas por la *raison*, impopular y sistemático, sin arraigo en ningún fondo emocional de amplia onda humana. Podemos hablar del espíritu del gótico o del espíritu del barroco; pero no cabe hablar, con sentido, del espíritu (*geist* —aunque sí del *esprit*— del neoclasicismo, ni después de él de los demás movimientos artísticos advenidos en el siglo XIX. Se habla, sí, del espíritu romántico; pero esto es, sin duda, porque el romanticismo, en sus intentos de evadirse de la *raison* dieciochesca, participó a su modo, vago y fragmentario, de una cierta apetencia de lo numinoso.

Nótese que las objeciones de nuestros académicos neoclásicos al barroco, y singularmente a la arquitectura y en especial a la arquitectura de retablos, género tan español y tan expresivo de este estilo, señalan con justeza, aunque entendiéndolo al revés, el impulso irracional de este arte. Las ironías o la indignación de Ponz o de Ceán ante las *absurdas máquiñas* de los Churrigueras y sus seguidores, tan opuestas a las normas de orden y medida que la Academia —frío intento desvitalizado de sustituir el numen por la regla y el compás— había sembrado en espíritus ya incomprensivos de la poderosa embriaguez de la contrarreforma, interpretan como extravagancia o capricho lo que es aproximado medio expresivo para traducir esa inspiración numinosa que agita las masas y las líneas en el barroco. Volviendo a los conceptos de Otto para subrayar esa íntima relación del barroco con una emoción religiosa, hay que hacer notar que uno de los aspectos decisivos de ese *mysterium tremendum* de la inspiración religiosa es, justamente, la energía deformadora: «vida, pasión..., voluntad, fuerza, movimiento, agitación, actividad, impulso». Todas estas palabras sirven para caracterizar los rasgos del arte barroco, y en este sentido tenemos que señalar como creaciones maestras y ejemplares a los grandes retablos españoles tan denostados por los académicos: si se quieren ejemplos, ahí están el retablo del Salvador de Sevilla o el de San Esteban de Salamanca. Mas como el estilo tiene también su curva de ascenso y su hora inicial, no estará de más observar que esa energía puede mostrarse contenida y en potencia de modo que nos haga sentir algo de la severa magnitud de lo divino, sentimiento que es también una fuente de emoción religiosa. Esa severidad de energía acumulada es la lección de El Escorial, que, con su desnudez y su masa, alude, a su modo —magnífico modo, pleno de sentido, quiérase o no—, a una de las formas de sentir la divinidad, manera española

llena de patético sosiego que no sabe o no precisa de las gracias de la forma. Y así, todo el que se ha preocupado cordialmente sobre estas cosas ha venido a dar la razón a Otto Schubert cuando, no sin sorpresa de algunos españoles, ponía el Monasterio de San Lorenzo, en cronología y en importancia, a la cabeza del barroco español.

Pero aun pasando de esta severidad escurialense a las más recargadas composiciones arquitectónicas barrocas, hay que tener en cuenta, para comprender la unidad del estilo, esta misma fuente primaria de inspiración. El empleo de formas retorcidas, tomadas y afines de la naturaleza —vegetales en muchos casos—, tan frecuente en todo el barroco, y especialmente en portadas y retablos españoles, ha hecho detenerse, acaso con exceso, a muchos críticos que insisten demasiado en este aspecto de aparente floración selvática y en la parte que «la naturaleza» y «lo natural» tienen en la decoración barroca. Ello es cierto, mas no hay que detenerse en el hecho mismo sin tratar de exponer su explicación satisfactoria. Y es que esa potencia que agita las columnas ondula las cornisas y hace brotar extrañas formas sobre los miembros vitrubianos de la arquitectura renacentista; esa energía hirviente y sinfónica del barroco no viene propiamente de un enamoramiento de la naturaleza —nótese la escasez de paisaje en la pintura española—, sino de una necesidad de traducir en formas lo más adecuadas posibles el sentido de lo sobrenatural que está en la raíz del arte barroco. No quiere esto decir que no pueda seguirse paso a paso, según el corriente método histórico, un movimiento ascendente que desde el pleno Renacimiento tiende a complicar y enriquecer la arquitectura, olvidando las normas de purismo. Pero bajo estas científicas seriaciones que, con la etiqueta de evolución, gustan de fabricar todos los que trabajan en la erudición histórico-artística (como en otra cualquiera erudición), se introducen notabilísimos contrabandos que engañan a veces al propio elaborador. En la serie más aparentemente clara de este tipo se da, como en la naturaleza, el *saltum*. El supuesto desarrollo gradual, evolutivo, causal, en el arte, como en muchas otras cosas, se da sólo en apariencia y sólo puede establecerse con alguna realidad para las series de lo mediocre. Los biólogos modernos, en sus trabajos de divulgación, únicos accesibles al profano, arrojan luz muchas veces sobre problemas cuya manera de ser entendidos puede ilustrar también la inteligencia de los problemas históricos. Por su parte, Rudolf Otto, en un interesantísimo capítulo (1), escribe notables palabras de gran utilidad para ser tenidas en cuenta por cultivadores de muy varias disciplinas. La descripción de un proceso histórico, viene a decir, puede parecer de perfecta ortodoxia evolucionista en la superficie cuando, en realidad, no nos proporciona lazos causales de valor alguno entre los hechos, por haberse suplantado unos a otros los verdaderos sentimientos y representaciones generadoras, que se insertan y se sustituyen inadvertidamente, aun siguiendo las formas una aparente gradación normal. Este es el caso, en nuestra opinión, del tránsito del románico al gótico o del Renacimiento al barroco.

Por ello, sin tener en cuenta este proceso espiritual de la contrarreforma, este trémolo religioso que producen en Europa determinadas circunstancias históricas, queda muerta y vacía toda explicación meramente formal del estilo barroco. Este es el valor

(1) *VIII*, Correspondencias, págs. 62 y siguientes de la traducción de Fernando Vela.

y la consecuencia de mayor alcance que tiene el libro de Weisbach, como el posterior de Weingartner, consecuencia que, sin duda, viene a enriquecer la historia del arte y verdad primaria que no podrá ya dejar de ser tenida en cuenta. Ese aliento numinoso, esa emoción radical de lo sagrado alienta en las obras de los místicos, de los escritores, los arquitectos y artistas todos del barroco. Esta comunidad, no en un ideal preceptivo, sino en una emoción, *primum movens* del arte, es lo que constituye la unidad del barroco, su grandeza y su derecho a ser considerado como el último gran estilo creador, hasta ahora, del arte auropeo.

Idealismo y realismo.

Hoy la estética ha superado esa interpretación limitada y estrecha derivada todavía de prejuicios renacentistas que hacía de ella la ciencia de lo bello. Forjada como explicación del arte clásico antiguo o de su versión renacentista, esta estética era incapaz de servir para las grandes creaciones del arte moderno. El que esto escribe se ha detenido especialmente en otro lugar (1) en hacer notar el embarazo de nuestros escritores de arte del siglo XVII cuando, inspirados todavía por la corriente platónica del Renacimiento, tenían que aplicar sus teoremas al arte que producían sus contemporáneos. Las palabras idealismo y realismo, cuyo detenido análisis no nos incumbe ahora, nos sirven para polarizar, con suficiente caracterización, la oposición de dos actitudes entre las cuales la historia del arte constantemente oscila. Por idealismo artístico se ha solido entender algo bastante claro, aunque, como ha demostrado agudamente Ortega y Gasset en su estudio sobre *El punto de vista en las Artes* (2), hay idealismos artísticos en lo moderno bien diversos en su gramática formal de lo que corrientemente se ha designado con este nombre. El idealismo en la estética tradicional es el arte que, platónicamente, aspira a reconstruir la forma perfecta e ideal; su tendencia es apolínea; su ideal, el arte clásico; el cuerpo humano bello, su meta; su lenguaje, la línea, y su arte típico, la escultura. Frente a esta coherente doctrina, el realismo ha escapado siempre a toda apretada definición; difícil había de ser reducir a conceptos una inspiración que no se satisface con las ideas, sino con las cosas. Al lado de esta interpretación constante de la doctrina idealista en el arte, el realismo es multívoco. Muchas clases de realismo hallamos en la historia del arte que difieren entre sí como nacidos de diversas circunstancias históricas y de emociones distintas. Frente a la homogeneidad sustancial del arte idealista, los realismos son siempre diversos. Son lo heterogéneo frente a lo homogéneo, lo vivo frente a lo fijado; sin salir de la esfera de lo europeo, podemos recordar el realismo gótico del arte flamenco, por ejemplo; el realismo barroco o el realismo del siglo XIX; bien se ve en la sola enumeración a qué cosas más semejantes se aplica el mismo término. Decir realismo, pues, no es decir mucho si no se entra un poco más a fondo a desentrañar lo que con ello quiere aludirse.

(1) *Los antecedentes y las teorías en la escuela española*, capítulo de nuestro trabajo sobre *La pintura del siglo XVII en España*, publicado en la Historia del Arte Labor, tomo XII.

(2) *Revista de Occidente*. Febrero, 1924, e incluído luego en volumen en *Goethe desde dentro*.

En todo caso, lo que parece cada vez más evidente es que la historia del arte nos ofrece una tensión constante entre estos dos principios. Aun en el caso de que la teoría de las culturas cerradas de Spengler fuera una realidad indiscutida, no cabe duda que, aun dentro de una misma civilización, esa oscilación entre dos polos puede ser comprobada dentro de un largo ciclo histórico. Ahora bien; mantenerse en una cierta atmósfera de idealización, de tipificación, es, en cierto modo, lo normal. El hombre pinta o esculpe casi siempre una «certa idea» que tiene de sí mismo. Son excepcionales en el arte esos momentos de extremo realismo en los que el arte profundiza no en la idea repetida, convencional, satisfactoria, que halaga la idea general que nos hacemos del hombre, sino en el *unicum* absoluto que es el individuo. Como ocurre también con los períodos de absoluto clasicismo, cuando el arte llega a una de estas fases de realismo pleno, no puede mantenerse en él mucho tiempo. Un desasosiego y una intranquilidad crecientes le hacen buscar pronto el reposo confortador de las formas gratas y clásicas. Ya el rococó inició este viraje respecto del puro barroquismo. Lo que pudiéramos denominar la ley general del cansancio de la forma que constantemente interviene en el proceso históricoartístico, parece que acentúa su fuerza al llegar a los topes extremos de esa polaridad que rige el cambio de los estilos.

En estos últimos años hemos visto a los artistas, en una de estas reacciones, tratar de evadirse radicalmente de la realidad y de la vida, deshumanizar el arte para recluirse en un mundo de puras formas asépticas, de sueños de color y de línea, mundo sin calor de humanidad, frío, abstracto e impersonal, especie de desván glacial en el que, con fragmentos rotos y despedazados de cuerpos, formas truncas y alusiones a objetos o a ideas, jugar, de espaldas al mundo, con el extravío lúcido a veces y a veces simple de un enajenado. Hemos visto cómo este intento deshumanizador, llevado con la fiebre y el afán de récord con que todo se lleva en nuestro mundo mecanizado, iba sencillamente a abocar en lo infrahumano. Este arte disparatado y extremo, producto de nuestra civilización cuantitativa y material, era también, como ha probado Ortega y Gasset en el ensayo antes citado, un idealismo; su aparición es una prueba de ese ritmo polar que preside las reacciones del arte, y acaso el arte de hoy, aun superada la etapa superrealista, tenga todavía que realizar otras etapas dentro de una trayectoria idealista para cumplir la reacción completa contra el realismo anecdótico y el sensualismo impresionista del siglo XIX.

Cuando el idealismo alcanza una pureza de formulación excepcional es clasicismo, y cuando vive de poco más o menos, de recuerdos y de recetas sin profundidad, es manierismo, arte superficial y asténico. Pero el arte idealista ha llevado consigo en el pasado un factor de agrado, de facilidad de comprensión que constituyen siempre un vehículo de éxito. Entre una bella figura de mujer del Renacimiento y un descoyuntado asceta del Greco, la gente normal y sana, de primer impulso, prefiere siempre la primera. Si se compara un mármol griego con un enano de Velázquez, la inclinación egoísta a lo confortable y a lo grato otorgará su preferencia sin dudar. Y sin embargo, una reflexión detenida sobre la esencia del arte no puede admitir que el llamado goce estético, con palabra impregnada de hedonismo, pueda adscribirse definitivamente a estos halagos de lo grato, análogos dentro de una escala de valoraciones de distinto grado, pero de género semejante, a lo que nos proporciona la cocina.

Hay direcciones, vocaciones y períodos enteros en la historia de las artes en que se va a contrapelo de este hedonismo, y ello ha hecho reflexionar a los que creyeron que estos períodos no podían ser ni excluídos de la historia del arte ni condenados con el anatema de la estética idealista. Ha sido preciso ampliar la estrecha visión de los teorizantes de la estética clásica para que cupieran holgadamente dentro del derecho a la consideración plena tantos períodos y tantas obras maestras proscritos por esa estética superada. Basta referirnos ahora, por la difusión mundial que ha obtenido, a la Estética de Croce como producto representativo de este avance de las ideas estéticas en nuestro tiempo.

El hecho innegable es que hay períodos y pueblos enteros que gustan de vivir de espaldas a lo sereno y confortable. Este es el caso del barroco, y más particularmente aún del barroco español. La contrarreforma puso a la orden del día un repertorio de ideas y emociones de carácter numinoso en sentido general y específicamente cristiano. Engendrada en un momento de peligro para la unidad religiosa de Europa, esta nueva sensibilidad deja de lado el artificial mundo platónico de los humanistas para plantearse de nuevo los eternos y angustiosos problemas del hombre y, en primer lugar, los de su libertad y su salvación, su responsabilidad y su miseria. El hombre ya no es aquel ideal señor del mundo, bello y sereno que domina fácilmente, como en un ejercicio natural, sus pasiones y sus contradicciones interiores, cuyo modelo nos traza la Etica a Nicómaco, sino una criatura teñida originalmente de pecado que sólo podrá emanciparse de él mediante la entrega esperanzada a su Creador, valorada por una ascética severa. El arte barroco que, no hay que olvidarlo, es uno de los más grandes períodos del arte cristiano, tiene por misión expresar estas emociones esenciales de la época de la contrarreforma, y, en efecto, las expresa en sus artistas más representativos con una convicción y una pasión insuperables. La estética idealista no servía para la evidenciación de este mundo nuevo. Pasan, por ello, a primer plano en el arte barroco aquellas escuelas como la española, y la flamenca, que por su vocación racial repugnaban más el arte arquetípico. Y aun dentro de este apartado, cada vez aparece como verdaderamente ejemplar del espíritu católico contrarreformista el arte español, especialmente la pintura y la escultura, por su radical vocación de realismo, por su dramática intuición de lo concreto humano. Frente a los anatemas de la estética clásica reconocemos hoy en el barroco, potenciados como en pocos momentos de la historia del arte, todos los caracteres que engendran un gran estilo, definitivos de una madurez cultural y artística que son, según frase feliz de Weingartner, «plena armonía entre la función y la realización, entre el fin y la forma, entre la cultura y la religión, entre la figura concreta y la idea sobrenatural».

El sentimiento trágico de la vida y la salvación del individuo.

La claridad de la vocación española en el mundo de lo artístico se evidencia por su resistencia al Renacimiento italiano. Cuando la historia de nuestro siglo XVI, y especialmente de la pintura, sea mejor estudiada podrá conocerse mejor este fenómeno de vaci-

lación y de sorpresa ante la irrupción de una estética nueva que penetraba violentamente en el mundo gótico y que chocaba con las íntimas tendencias de nuestra interpretación del arte y de la vida. Cierto que la capacidad de recepción del Renacimiento artístico fué muy desigual en los países europeos; pero España fué, sin duda, un claro ejemplo de incompatibilidad.

Ya hemos aludido antes a la interpretación de Spengler, acaso exagerada, pero aguda: el arte clásico renacentista como fenómeno típicamente italiano, mejor aún, florentino, que se impone al mundo occidental, merced no sólo a la sugestión de su maestría y su belleza, sino a la propaganda avasalladora del humanismo, rompiendo la evolución interna del estilo europeo, que era el gótico. Otros países, incluso los del Norte (los países Bajos y Alemania), pasaron por una etapa mucho más aguda de deslumbramiento servil por lo italiano y se rindieron, traicionando su vocación íntima, a la encantadora sugestión del ideal nuevo. Si Spengler ha dado figura, con su violento y característico claroscuro, a estas ideas no ha hecho con ello más que condensar observaciones concretas de cualquier historiador atento. Hymans, en la introducción de su erudito libro sobre Antonio Moro, publicado en 1910, aludía a estos problemas, diciendo tajantemente: «no hay ejemplo de una evolución más absoluta, más irracional en sus orígenes, que la realizada por la escuela neerlandesa de pintura en el curso del siglo XVI...», evolución que «lleva consigo, casi violentamente, la repudiación del ideal que hasta entonces había presidido la creación de las producciones del pincel en los maestros de cepa neerlandesa». España no se entregó tan fácilmente, y muchas manifestaciones de su arte del siglo XVI, no suficientemente estudiadas aún desde este punto de vista, lo prueban.

El barroco es una reacción contra esa tiranía artística del ideal estético italiano y clásico y una liberación de focos originales sojuzgados. Por esto conviene salir al paso de un espejismo; pues Italia, país de vocación artística, conservó en el barroco el prestigio ganado en pleno Renacimiento e influyó, acaso más en cantidad que en calidad —al menos en lo que a pintura y escultura se refiere—, en el arte europeo del nuevo estilo. A ello apunta Weingartner cuando hace la observación de que a veces se toman como esenciales en el barroco notas, que siguen siendo específicamente italianas, de aparatosa teatralidad y patetismo un tanto vacío, y en este sentido opone también a lo italiano, especialmente a la pintura religiosa, la autenticidad de lo español como verdaderamente expresiva del sentimiento barroco y de la religiosidad de la contrarreforma. A esto podríamos añadir que una estimación semejante a la de nuestra pintura hay que conceder a nuestra imaginería religiosa del siglo XVII, apenas ingresada aún en la gran consideración internacional de los historiadores del arte, por culpa, principalmente, de los españoles mismos, que lastimosamente se han descuidado en escribir aquellos libros que su estudio está necesitando.

«El repertorio sustantivo de ideas de la contrarreforma —dice Weisbach— hubo de ser definido desde España en sus rasgos fundamentales.» Por primera vez oímos los españoles tan rotundamente afirmada una verdad que entre nosotros mismos era o sostenida en posición polémica, como en Menéndez y Pelayo, o enunciada en titubeo hipo-

tético, como en Unamuno (1). Una vez más, por el camino del arte vienen a ser considerados con justicia los valores españoles. Pero a nosótros nos corresponde contribuir a la definición de esos valores, tantas veces incomprendidos aunque a veces admirados por los críticos extraños a nuestro suelo. El que esto escribe ha intentado, por su parte, en otro lugar, perfilar con alguna precisión lo que sea la pintura española del gran siglo como expresiva de contenidos nacionales. Pues no basta incluir lo nuestro dentro de la órbita general de lo barroco para sentirnos satisfechos con el estudio de los caracteres generales de este gran estilo y sus problemas. Son, desde el punto de vista español, las diferencias lo que nos interesa por encima de las analogías. Pues algo se nos hace evidente con una mera enumeración: dentro de lo barroco catalogamos artes tan dispares, como lo son entre sí el arte de Rubens, el de Bernini, el de Rembrandt y el de Velázquez o Ribera. Dentro de lo español mismo no nos puede satisfacer la afirmación general y de evidente aceptación de que nuestras artes figurativas barrocas, pintura o escultura, son las más profundamente religiosas de todo el estilo; ya sabemos que Velázquez, el creador del Cristo del Prado, apenas cultivó la pintura devota.

Con temas devotos y laicos el arte español nos impresiona por su grave entrega apasionada al asunto, por su desdén por los alados encantos de la gracia y por la áspera impregnación de humanidad de todo lo que toca. Podríamos concluir que lo característico en lo español es su vocación por sentir la vida dramáticamente. ¿Qué drama es este que el español siente al enfrentarse con el mundo? Podemos ir, con esta pregunta en la mente, a interrogar a los grandes espíritus de la España de todas las épocas: a Jorge Manrique o a Fray Luis, a Calderón, a Ribera, a Valdés Leal o a Goya... Interrogad el sentido que llevan dentro la *Elegía a la muerte del maestre*, la *Noche serena*, el *Condenado por desconfiado* o *La vida es sueño*, los ascetas y mártires riberescos o las carroñas de los jeroglíficos valdesianos. Ese drama es el destino del hombre; el del *hombre concreto, de carne y hueso, sujeto y supremo objeto de toda filosofía*, según la definición de Unamuno en un libro que es la más cálida y desbordante prueba de que esta línea de los grandes espíritus españoles puede seguirse hasta el siglo XX. Por esta razón el cristianismo, y no en una versión cualquiera, sino en su sentido católico, y aún más en el ardiente catolicismo de la contrarreforma, ha servido a los españoles para expresar del modo más alto y ejemplar ese sentimiento trágico que es, sin duda, una vocación nacional. Ese profundo sentido del drama del hombre en el mundo, esa ansia de eternidad y de salvación, esa idea de la dignidad del hombre y de su responsabilidad ante lo absoluto laten en la conciencia española y se evidencian en su literatura y en su arte.

(1) En el prólogo a la traducción española de la Estética de Croce, Unamuno se enfrenta con una frase del filósofo italiano en la que se dice que «en el concilio olímpico donde se asientan Dante y Shakespeare, hasta España, *que jamás ejerció hegemonía de pensamiento*, tiene a su Cervantes», Don Miguel replica: «¿Que jamás tuvo hegemonía de pensamiento? La historia de la Compañía que fundó el español Iñigo de Loyola, y su acción en Trento, tal vez probara que no puede afirmarse eso tan en absoluto.» Unamuno escribía esto en 1912; la reacción a favor del barroco, producida pocos años después, hace posible la claridad en la visión de estos problemas que lleva a afirmaciones como las que hemos examinado de Weisbach, Mâle o Weingartner.

Pues el impulso contrarreformista que lleva al arte barroco a esforzarse por traducir sentimientos y emociones de orden numinoso o sobrenatural se manifiesta especialmente, en el arte español, con un lenguaje naturalista, el más apegado a la observación y a la transcripción directa de la realidad concreta. Reside aquí el verdadero problema, es decir, la aparente contradicción que en el barroco hallamos. He intentado en otro lugar abordar la explicación de la pintura española del XVII, desde este punto de vista (1); en los cuadros y en las imágenes del arte barroco español, expresivo, como pocos, de una profunda religiosidad humana, logra ésta evidenciarse merced a lo que me he permitido denominar *la estética de la salvación del individuo*. Para los españoles, con su honda conciencia de que «el hombre es un fin, no un medio» y de que «el único verdadero problema vital, el que más a las entrañas nos llega [es] el problema de nuestro destino individual y personal, el de la inmortalidad del alma» (2), esa emoción religiosa, ese estremecimiento numinoso o sentimiento de lo sobrenatural, sólo el hombre puede sentirlo sobre la tierra, y sólo por medio de hombres, de hombres de carne y hueso, que logran contacto con lo Santo, puede manifestarse. El individuo deja de ser material utilizable para la alquimia del arquetipo y se convierte con su piel y sus huesos, su conciencia personal y su pasión, en sustentáculo del más formidable interrogante que cabe en la angustia humana: el ansia de inmortalidad y de salvación.

Si tomamos el concepto de lo barroco en el amplio sentido expansivo con que ahora tienden a penetrar en la historia general de la cultura estas calificaciones nacidas en el campo de la historia del arte, habremos de advertir cómo estas ideas que tratamos de desentrañar alientan en el fondo de toda una época para la que ya suele a veces aceptarse esta denominación de *barroca*. Se ha hablado de Spinoza como del filósofo representativo de su tiempo; en todo caso, el autor de la *Ethica*, como Rembrandt en la pintura, son un mundo aparte y, en cierto modo, *contrapuesto*, como el propio Weisbach dice, al citar en su prefacio al maestro de Leyde, del barroco que en este libro se estudia. El filósofo verdaderamente representativo de la época barroca es, sin duda, Leibnitz. Su sistema, que representa una reacción contra el mecanismo de Descartes, le lleva a la concepción de esas unidades de energía que son las mónadas. El alma humana es una mónada, mónada que es siempre, y por necesidad, «diferente de otra cualquiera»; ésta es la peculiaridad, el carácter de *unicum* del alma del hombre, que es, como racional, *espíritu*, es decir, imagen de la divinidad y capaz, por ello, de entrar en relación con Dios. Leibnitz, filósofo, que desde su adolescencia sintió la preocupación filosófica por el principio de individuación, poseyó, pues, la aguda sensibilidad por la salvación *filosófica* del individuo, del mismo modo que los pintores barrocos, y especialmente los españoles, sentían la necesidad de la salvación en el arte del *unicum* humano. Pero este *realismo* sólo se define, en nuestros pintores, como en Leibnitz, por una apetencia —nacida en los artistas o en los místicos de una exigencia numinosa, y en el filósofo, de una reflexión

(1) En el ya citado estudio publicado en la Historia del Arte Labor, t. XII. Me remito a él para la fundamentación de algunos extremos de lo que se expone en estas páginas, en las que resumo asimismo algunas ulteriores puntualizaciones ya abordadas por el que esto escribe, en dos conferencias pronunciadas en la Universidad de Berlín (1935) y en la de Madrid (1940).

(2) Unamuno. *El sentimiento trágico de la vida*. Págs. 8 y 15.

racional— de relación inmediata con Dios. Personalidad y anhelo de Dios, salvación y gracia, conciencia de nuestra limitación y aspiración a lo infinito están en las ideas de Leibnitz, como están en el fondo del arte barroco y del espíritu que inspira la contrarreforma.

Esa angustia del hombre frente al cosmos palpita en el origen de todo gran impulso humano; Heidegger ha interpretado la metafísica como una necesidad de satisfacer esa angustia; el español la siente estrechamente afecta a su yo personal, no como urgente apetencia de explicación del mundo, sino como ansia de eternidad y de salvación. Insertado este punzante sentido de la personalidad en la fe y el sistema del cristianismo católico, la interpretación española de sus valores recibe su exaltación mayor en el período barroco; y Calderón puede en esto emparejarse con Velázquez, ya que su arte brota de una común intuición cósmica.

En un pasaje de amarga y desilusionada grandeza, Schopenhauer aludió, en lugar comentado por Nietzsche en su «Origen de la tragedia», a este sentimiento radical, que en los españoles de la contrarreforma era fuente de fe y de tensión ascética, anhelante voluntad de creer en Unamuno y desesperanzada soledad en el autor del *Mundo como voluntad y representación*; «como un pescador en su barquilla —dice el filósofo alemán—, tranquilo y confiado sobre frágil embarcación en medio de un agitado mar que, sin obstáculos ni límites, levanta y abate rugientes montañas de olas espumeantes, el hombre individual, rodeado de un mundo de dolores, permanece impasible y reposado, apoyado con serenidad en el *principium individuationis*.»

No estará de más recordar que para Nietzsche es lo apolíneo lo que supone la divinización de lo individual y que el impulso báquico de fusión con la naturaleza persigue como fin último la destrucción de ese *principium individuationis*. Es cierto que el Renacimiento y el humanismo llevan consigo una sublimación del yo, en el sentido de su emancipación de la moral y la disciplina cristiana medieval, en el cultivo de lo heroico en cuanto arquetipo que imitar. Es la suya, como se ha dicho, una exaltación apolínea, a la que precisamente corresponde ese valor plástico de *heroización* a lo clásico que el arte renacentista cultiva —y al que lo español se sintió siempre reacio—, que Weisbach estudia con atención precisa y que, degenerado en fórmula plásticamente vacía, se perpetuaba en el manierismo. Este culto del individuo, este egotismo, este recrearse con el propio yo es el que representa un Montaigne. De aquí arranca ese psicologismo que mana a través de toda la literatura moderna que, pasando por la novela y por el *culte du moi* del fin del siglo barresiano, acaba en las tendencias clínicas cuya monstruosa expresión hallamos en Freud y su dionisíaca entrega a las potencias subterráneas del subconsciente. Este soberbio sentimiento apolíneo acaba, pues, mordiéndose la cola en una orgía báquica aniquiladora de ese yo que trataba de entronizar. Pues ese grito de libertad con que el humanismo y sus sucedáneos quieren libertar de tutelas molestas al hombre, supone: 1.° Que la oposición se plantea así: Hombre frente a Naturaleza, con la subsiguiente conciencia de la superioridad y la autonomía del hombre y su orgullo de primate. 2.° Que las trabas religiosas y morales son ataderos para el libre desarrollo del espíritu humano. Por este camino llega a descubrirse un día que el hombre es, a su vez y sólo, Naturaleza.

En supuestos absolutamente diversos se basa nuestro agudo sentido de la personalidad individual, íntimamente tramado con una concepción católica del mundo. La individualidad como responsabilidad y la salvación como fin supremo. Libertad es, en este sentido, la proyección de la dignidad humana sobre el plano de la eternidad, y ella es la que solamente puede dar su pleno valor de acontecimiento único, dramático e irrepetible, al paso del hombre por el mundo. Nuestra literatura y nuestro arte están impregnados profundamente de esta concepción y, sin tenerla en cuenta, no se podrá comprender el sentido de nuestras creaciones nacionales. Hay que ver una misma inspiración en nuestras obras maestras del teatro, los autos de Calderón o el *Condenado por desconfiado*, y en los lienzos de Ribera o de Velázquez o en las tallas de Montañés o de Gregorio Hernández. El culto del yo y el psicologismo no son una vocación española; lo que nos interesa no es explicarnos ante los hombres, sino justificarnos ante lo Eterno. En todo caso, las obras nos interesan más que las ideas, y la valoración ética, más que el esclarecimiento psicológico. El héroe de la novela española, desde la picaresca hasta Baroja, se siente a sí mismo como agente; es la preocupación por la acción lo que domina en la voluntad artística del novelista español y las reacciones de sus personajes ante la vida están cargadas de sentido moral, cristiano, estoico o cínico, a veces en la picaresca; más que el conocer, nos interesa el hacer y el valorar; la caracterización moral de la persona, que su complejidad psicológica. Nuestro sentido de lo individual no está hecho de proyección heroica hacia el exterior ni de introspección psicológica hacia las profundidades de nuestro ser, sino, fundamentalmente, de sentimiento trágico de la vida y de nuestro destino eterno.

Una vez más, el tema es para nosotros, el hombre de carne y hueso, el que se ha de salvar o condenarse, un ser cuyos valores brotan todos de su relación con lo absoluto, con lo eterno, con Dios. *El hombre ante Dios*, esta es la fórmula de nuestro sentido de la salvación del individuo y esto es lo que da su significado a esas impresionantes figuras de monjes, ascetas, reyes o enanos, que encontramos en los cuadros españoles. Nuestra mística, para la que a veces se han buscado con tanto empeño los antecedentes extranjeros, no brota de otra fuente, y de aquí la absoluta correlación que presenta, en nuestra escuela de vocación realista, con las obras de arte de los maestros españoles. Recordad ese portentoso cuadro de Zurbarán que representa el milagro del P. Salmerón (figuras 58 y 59). De este jerónimo de Guadalupe, gran contemplativo, según el P. Sigüenza, cuenta el gran prosista que sus excelsas virtudes de oración le merecieron ser visitado por Nuestro Señor; Zurbarán interpretó el asunto con una sencillez en la que caben perfectamente el supremo deliquio místico del monje y la dulce sencillez del Cristo aparecido en forma corporal de hombre también de carne y hueso, sin énfasis, a lo heroico, ni preocupación por el arquetipo. Este diálogo místico, de cuya expresión literaria son ejemplo altísimo Santa Teresa y San Juan de la Cruz, está traducido a la plástica por nuestros escultores y pintores con matices diversos, según el acento personal de cada artista. Severa y grandiosa la interpretación de Ribera, monacal e íntima la versión zurbaranesca, dulce y delicada en Murillo, despeinada y violenta en Valdés Leal; siempre en los grandes maestros con una emoción contenida y una sobriedad concentrada, que sólo se distrae en superficialidades o en énfasis decorativo cuando, en los últimos

momentos de nuestras escuelas andaluza o madrileña, se introducen elementos de un barroco exótico y retórico de abolengo flamenco.

El hombre ante Dios, mejor aún, ante Cristo; el Dios hecho hombre; esta es la fórmula que culmina en ese impresionante lienzo de Zurbarán, autorretrato o no, que podemos llamar «el pintor ante el Crucificado» (fig. 61) que, por feliz fortuna, pasó hace pocos años de una colección particular a la noble hospitalidad del Prado. Todo lo mejor y más alto del arte de la contrarreforma, en su interpretación genuinamente española, está en ese lienzo del pintor extremeño, sublimado en un afortunado momento de creación inspirada.

El tema concreto de Weisbach le veda penetrar en otro aspecto típicamente expresivo de la estética barroca y española: el retrato. Tal como lo entiende la pintura del siglo XVII, el retrato es una meta, una culminación de esta dirección estética que halla su más profunda versión en el arte de España. Una vez más hemos de recurrir a las agudas observaciones de Spengler para comprender en toda su significación lo que el desarrollo de este género supone en la historia del espíritu moderno. Para Spengler, la extrema oposición que existe entre dos ideales de cultura, como el mundo clásico y el mundo occidental, se evidencia en lo que para cada uno de ellos constituye la máxima expresión artística de su espíritu; para la estética apolínea de los antiguos, el cuerpo humano desnudo, lo más próximo posible al arquetipo ideal, impersonalizado e impasible; para el espíritu occidental, *fáustico*, el retrato, la perduración en el arte del *hombre de carne y hueso*. Frente al soma, la personalidad; frente a la desaparición del hombre concreto en aras de la belleza perfecta, la complacencia en la inmortalización, mediante el arte, de la mónada que cada hombre es, sentida «como el centro de un espacio infinito»; nuestros retratos, dice Spengler, «reproducen algo único, algo que fué una vez y no torna a ser, la historia de una vida en la expresión de un instante, un centro cósmico para quien lo demás es su mundo.»

A ningún arte como al nuestro convienen estas delimitaciones. Pues en la pintura española, devota o profana, todo, hasta el bodegón, es retrato; los santos, las vírgenes, los frailes, los donantes... Ribera, Velázquez o Zurbarán pintaron —y en algunos casos lo sabemos con toda certeza— a las personas de su intimidad, a sus mujeres, a sus hijos, en los lienzos de asunto religioso, para encarnar las santas o divinas personas. Pero también aquí cabe una matización y una precisión que distinga, dentro de lo barroco, los caracteres nacionales del retrato español. Pues toda actitud ante el yo, el propio o el de los demás, puede ser meramente curiosa o contemplativa, puede ser impasible o cínica, puede ser también dramática. En el primer caso, nos hallamos con un retrato —plástico o literario— orientado en el sentido de ese psicologismo a que antes aludimos y por el que siente profunda vocación el espíritu francés; en el segundo, hallaremos más bien la dirección elegida por el retrato nórdico; en el tercero, volveremos a toparnos con el sentimiento trágico de lo español. Podríamos decir que, para el francés, el yo y el retrato, como imagen suya, es un curioso mecanismo psicológico que gustamos de desentrañar; para las gentes del Norte, el retrato es un algo físico en cuya reproducción, bien escueta y construída a lo lineal, como en Holbein o los primitivos flamencos, bien analizada y rebosada, complaciéndose en la reproducción de la materia que envuelve

el espíritu y lo acusa, como en Rembrandt, interesa por sí misma; para el español, es una alusión suficiente —Velázquez es el gran ejemplo— a una realidad eterna e insobornable. En los mejores pintores españoles sus pinceles parecen impregnados de *ethos* y de trascendente. Los retratos de Goya son, más que psicología, valoración moral.

Como el pintor español no psicologiza, nada hay para él insignificante; desde el punto de vista del valor intrínseco de cada personalidad humana, todos los hombres son iguales y ante cada modelo puede vibrar plenamente nuestro sentimiento trágico de la vida. Esta es la estética que preside los retratos de Velázquez, su penetrante objetividad aparencial que perpetúa con la misma dignidad las princesas o los monstruos, los reyes o los bufones. Pues no debemos, en la discriminación de lo español, dejarnos llevar de aparentes analogías de concepción pictórica o de mera técnica. Un retrato de Franz Hals podrá parecernos hermano en factura impresionista de algunos lienzos de Velázquez; pero, si penetramos en su análisis, observaremos que el pintor holandés, con el desenfado de su toque y la alegre jovialidad de su pincelada, se ha entregado, con exceso, a la sensualidad placentera del pintar, al fácil arrebato de su virtuosismo; sus lienzos cantan el aria franca y gozosa del color; pero, ¿qué le importan a Franz Hals sus modelos? Del mágico claroscuro de Rembrandt se desprende una emoción cósmica, una poesía de la materia pictórica que está por encima del individuo representado y en la que éste se disuelve como una fantasmal apariencia. A Velázquez —como a Ribera o Zurbarán— le importan, sí, sus modelos, el individuo que posa ante él, enano o infanta, magnate o pícaro, y su obra está impregnada de ese sentimiento de la responsabilidad que le incumbe: la salvación artística del ser humano que tiene delante. Sería para él un pecado estético, y aun un pecado en sentido literal, el mero virtuosismo, como lo sería también la adulación; una vez más el hombre se valora como fin y no como medio. Aun en los maestros españoles que parecen hacer concesiones en este sentido, por su vocación por lo amable —un Cano o un Murillo—, se mantiene, en líneas generales, esta nota diferencial y suprema de nuestro realismo, tan distinto de otros que se extravían en lo anecdótico o se complacen viciosamente en la placentera superficialidad de la apariencia.

El mundo no es para el pintor español un espectáculo que gozar o analizar, sino el obligado escenario de la grave aventura del vivir personal, cargada de responsabilidad y decisiva para la trayectoria de nuestro destino eterno. Aguzada la sensibilidad española por ese sentimiento trágico de la vida que el individuo lleva consigo, nuestra atención y nuestra piedad son para él y así preferimos salvar a nuestro semejante a comprenderle. Es ésta la temperatura de nuestro mundo espiritual reflejado en las grandes creaciones españolas; ante ella y la dramática tensión que suscita, ¿qué es la belleza, el gozar o el espectáculo del cosmos entendido como apariencia? Esta interpretación del arte y de la vida, expresada de modo incomparable en nuestro siglo de oro barroco y, por tanto, clásico para nosotros, acertó, sin duda, a alumbrar, con máxima potencia, verdades que no son circunstanciales para el espíritu español. Pues ese sentimiento trágico de la vida chisporrotea todavía de vez en vez en la historia y el arte de España. Es el que enciende de nuevo sus luminarias en la obra de Goya. Pero como en los tiempos del gran aragonés la fe se ha debilitado y la ilustración corroe la seguridad

interior de nuestra eternidad, ese dramatismo se evapora y condensa en una espesa niebla que engendra los fantasmas. No es el sueño de la razón el que engendra los monstruos, sino la debilitación de nuestra conciencia de un destino eterno; lo trágico no tiene ya ese perfil tajante de lo individual y se disuelve en alucinaciones. El dramatismo es crimen y tragedia anónima; los hombres son fantoches empujados por fuerzas cuyo alcance desconocen. La disgregación de este trágico individual puebla de alucinaciones el mundo en torno, y cuando ese virus de tragedia se hace familiar y casero, nos aqueja la asténica fantasmagoría romántica que, difícil de asimilar para nuestro temperamento nacional, sólo produce entre nosotros, en los mejores casos, ecos todavía cálidos de las grandes obras del pasado, y valgan como ejemplos los dramas de Zorrilla, la angustia suicida de Larra, las interpretaciones pictóricas de Lucas o los retratos de Esquivel y aun de Madrazo. Y aun así, en las mejores obras de nuestro siglo XIX, como creaciones contemporáneas, envuelto en ropaje romántico o en atrevimiento modernista ese agudo sentido dramático y esa fuerte caracterización de lo individual, alientan todavía en versión difusa o enfática, bárbara o *snob*, convertido en bordoneo inconsistente o en nostalgia anacrónica lo que fué enérgica y poderosa línea melódica en el arte del gran siglo. En los mejores cuadros de historia de Rosales, de Gisbert o de Padilla; en los lienzos de Zuloaga o de Solana; en algunas fuertes efigies de aquellos de nuestros retratistas no pervertidos por un prurito de exótica distinción mundana, alienta todavía la veta profunda del arte español.

Precisiones y salvedades sobre el barroco español en las artes figurativas.

Como ingredientes peculiares del arte figurativo del barroco, y especialmente de la pintura, Weisbach señala, en primer lugar, una cierta adaptación a los nuevos ideales de la actitud heroica del Renacimiento, y después indica, como notas más propias del arte de la contrarreforma, el ascetismo, el misticismo, el erotismo y el dolor. Estos conceptos requieren algunos comentarios, desde el punto de vista de lo español, que en este momento nos interesa precisar.

La exhibición de lo heroico, factor exaltado por el Renacimiento, se ha dicho ya que es algo poco afín al temperamento español; entiéndase bien que nos referimos a la plastificación de lo heroico, a la heroización de la forma. Este énfasis afectado y teatral que presenta, hinchando pecho y músculos, a las figuras con atuendo a la romana, es muy raro encontrarlo en nuestro arte. Por ello mismo repugna el arte español la gran *machina* a la italiana que los flamencos también cultivaron y que sirve de pretexto a los pintores para la orquestación decorativa de sus temas. Humanidad e intimidad, aversión por la gran composición atestada de figuras, por los tamaños superiores al natural y por las *glorias* corales de los fresquistas, dominan en la pintura barroca española.

El tema ascético y místico cae de lleno en la vocación de los pintores españoles del barroco; es éste su verdadero tema. Pero no podemos menos de advertir que en la dialéctica de la historia, el espíritu de la contrarreforma, el que representan la Compañía de Jesús y el renacimiento católico, el que llevan en su fondo tanto los santos militan-

tes como San Ignacio, los predicadores del ascetismo como fray Luis de Granada, o los místicos como Santa Teresa, supone, en efecto, una *introversión del heroísmo*. La exaltación de lo heroico sentida «a la antigua» por el humanismo, como apogeo de la *areté* griega o la *virtus* latina, conceptos expresivos de fuerza, es aprovechada por los propagandistas de la contrarreforma, pero orientándola hacia dentro del hombre, sacándola del ambiente superficial de la apoteosis triunfal a lo clásico y llevándola a la penitencia y a la misión numinosa y abnegada. El misionero o el mártir, el místico mismo, son héroes de hazañas esforzadas, cuya dirección es otra bien distinta de la entronizada por el humanismo. La España de Santa Teresa y San Juan de la Cruz produjo en escultura y pintura obras evidenciadoras del mismo espíritu místico. Esta evidenciación de lo santo es uno de los ápices del arte español; el Greco había iniciado en los preludios de nuestra pintura barroca, como ya se hizo notar antes, esta dirección, que fué seguida después, aunque empleando los maestros españoles matices muy distintos de los del pintor cretense, por toda la pintura nacional. Los problemas a que da lugar esta evidenciación fueron, según Weisbach, «concebidos en España del modo más auténtico y profundo». Esta superioridad es finamente analizada por nuestro autor en numerosas páginas, en las que compara obra con obra, creaciones de pintores españoles con las de otros autores barrocos; son singularmente expresivas las que hace entre Ribera y Rubens, o entre Van Dyck y Ribalta (véanse las págs. 214 a 226 y las figuras 93 y 94, 97 y 99), pintor éste, que, aunque merecedor de ello, no había encontrado una adecuada estimación fuera de nuestras fronteras. Los elementos de que el español se vale para esta manifestación del misticismo religioso no son los corrientemente empleados fuera de España; no se abusa de las apoteosis gloriosas, tan gratas a los italianos, ni se gusta del retórico dinamismo flamenco. La atención se concentra en «la severidad, el ensimismamiento, la profundidad y la espiritual devoción». Estas notas se traducen en un lenguaje sencillo y naturalista; con elementos humildemente tomados de la realidad, incluso sin hacer excesivo uso de la luz como elemento transfigurador, logran expresar los españoles la experiencia sobrenatural. Es muy interesante el estudio que hace Weisbach del camino seguido por los artistas del barroco para expresar con determinados gestos y actitudes estas extraordinarias vivencias. En la pintura o en la escultura española no se convencionalizan los gestos con el desagradable amaneramiento a que llegan los italianos en Reni o en Dolci, por ejemplo; tampoco abundan los éxtasis histéricos; Santa Teresa aparece representada muchas veces con sencilla naturalidad escribiendo ante su mesa, y recibiendo su inspiración de lo alto, como ya había hecho el Greco en el San Ildefonso de Illescas. Intimidad y sencillez son las mejores musas del arte español; la emoción contenida se expresa maravillosamente en los lienzos zurbaranescos, como en aquella *Despedida del Padre Carrión en el convento de Guadalupe* (fig. 63). Aun el gesto que traduce la más exaltada agitación numinosa o profética es compatible con la sobriedad; así, la *Visión de fray Pedro de Salamanca*, en el propio monasterio citado (figura 64), o las efigies de cartujos del Museo de Cádiz. Las apariciones sobrenaturales suelen tener un aire íntimo y familiar de visita divina, como sucede en las composiciones de Zurbarán (fig. 58), o en las del pintor benedictino fray Juan Rizi (figs. 60, 48 y 49, 103 y 104). En los cuadros que representan santos ascetas o ermitaños, en los que

Ribera sobresale, la acentuación del carácter y de los estragos producidos por la edad y las privaciones son un recurso más de un arte que gusta de acentuar lo individual; puede, por tanto, hablarse con pleno derecho del *feísmo*, concepto que puede ponerse en relación con aspectos de la literatura española, como la picaresca, y que no es sino una consecuencia normal de la estética barroca. Los mismos escritores barrocos llegaron a tener alguna intuición de ello; Díaz-Plaja ha podido exhumar en uno de sus ensayos (1) algunas citas significativas a este respecto.

La sensualidad o el elemento erótico es otro de los ingredientes que Weisbach estima normales en el barroquismo; pero en esto también España es una excepción. Podrá un conocedor como el mismo Díaz-Plaja, dedicado a buscar trozos de antología en la literatura española, hallar pasajes en nuestros poetas, en los que esta sensualidad se muestre tan descarada y sin cendales como en otras literaturas; Góngora podrá coincidir en esto con Marino; pero esto será siempre una rareza en lo español. En las artes figurativas españolas no hay nada semejante. El período severo de la contrarreforma, el espíritu de Trento, no se ablandó en España con las tolerancias que fueron introduciéndose en Italia o en Flandes. No hay Furinis en el arte de España. La cosa es demasiado conocida para insistir en ella, y todos los que de pintura española del siglo XVII nos hemos ocupado sabemos bien que la ausencia de desnudo y de profanidades en el arte español es una realidad que no dependió sólo de las prohibiciones eclesiásticas. Pues el culto del desnudo va ligado a esa entronización del cuerpo humano sentida por el arte idealista y apolíneo, que está en el polo opuesto de la vocación española. Nótese que la suprema creación femenina del arte español, la imagen de la Inmaculada Concepción es, intencionalmente, lo más opuesto a esa sensualidad que el barroco de otros países lleva consigo. Lo mismo puede observarse en las imágenes de la Magdalena (fig. 81). La obra de arte más significativa en este respecto es, sin duda, la *Santa Inés* de Ribera (fig. 82), cuadro pintado en la propia Italia, que no hizo nunca demasiado escrúpulo de estas cosas; cuando el asunto mismo exige a Ribera el desnudo femenino, el pintor, que empleaba como modelo a su propia hija, supo salvar maravillosamente el obstáculo y hacer de esta pintura, que tantos pretextos ofrecía a la fácil sensualidad, un supremo poema de virginal expresión.

Observaciones semejantes tendríamos que hacer respecto de la crueldad, que Weisbach considera otro de los ingredientes normales en las artes figurativas del barroco. A pesar de la fama hecha al arte español por algunos críticos superficiales, no es el nuestro especialmente aficionado a las representaciones de lo horrible que se encuentran con mayor frecuencia y crudeza en los flamencos, los italianos y aun en el mismo y equilibrado Poussin. Nótese que en la mayor parte de los cuadros de Ribera que tocan estos temas (*San Bartolomé*, del Prado (fig. 93); *San Andrés*, del Museo de Budapest; el

(1) *Es belleza tener algo de feo*, dice Bartolomé Argensola en una de sus Epístolas, y Jerónimo de Cancer confiesa en un poema *que también en lo horrible hay hermosura*. Hermosura y belleza son, en estos versos, términos de comparación tomados de la normal estética renacentista; pero aluden, como un Croce reconocería, a la esencia misma del fenómeno de expresión artística, que no es, naturalmente, inseparable del concepto de belleza. Los textos citados, en el libro *El Espíritu del barroco*, de Díaz-Plaja, pág. 110.

pintor nos presenta solamente la preparación del martirio, y no el martirio mismo. Lo que impresiona en ellos, como lo que impresiona en los Cristos sevillanos y en las imágenes de Gregorio Hernández, no es la insistencia en lo cruento, sino la impresionante evidencia de realidad y de verdad humana que nos hace experimentar una irresistible sensación de presencia. Así, el mismo Weisbach tiene que hacer justicia a nuestro arte cuando, después de comentar los encantos pictóricos de los cuadros de Rubens, en alguna de estas obras de tema cruento tiene que exclamar: «¡Cuánto más rico en modulaciones espirituales, cuánto más profundo en sensibilidad interior es el arte español cuando trata de la representación de todo misticismo!» Dolor y pasión, humanizados y sublimados por el intenso sentimiento religioso, eso sí lo encontramos en el arte español; pero ello no debe caer dentro de este concepto de crueldad que Weisbach analiza y que con sutil motivación trata de relacionar, en el fondo, con ese elemento de lo sensual o erótico aludido anteriormente. Pasión y dolor son elementos que sirven para realzar lo expresivo, pero que cuando van cargados de religiosidad profunda sirven, más bien, para depuración y ennoblecimiento de la imagen. Así, cuando en el propio arte español comparamos dos cuadros del mismo tema, como el *San Francisco abrazado al Crucifijo* de Murillo, con el de Ribalta (figs. 98 y 97) —no mencionado por Weisbach—, preferimos, en cuanto a intensidad de expresión religiosa, la fiera y áspera versión del pintor valenciano, mucho más llena de grandeza. Nuestro misticismo es más apasionado que beatífico, y la exaltación pasional, como el dolor soportado, son, en realidad, nuevos refuerzos para la potenciación del yo que anhela salvarse.

La crisis del arte religioso.

En la curva evolutiva del barroco, el siglo XVIII es la crisis. Podrán reconocerse y estudiarse las ligaduras que atan al rococó con el barroco; pero bajo relaciones de dependencia formal evidentes, el espíritu es otro. En este sentido, dentro del cuadro general del arte europeo, Luis XIV es un recodo que separa dos concepciones distintas. Lo posterior a él es ya otra cosa. El rococó supone la laicificación de todo lo que había sido impulso religioso en el barroco; el arte sirve ahora a poderes terrenales, a señores que se han de morir, según la frase que utilizamos antes. Es el florecimiento de la monarquía cortesana, la glorificación del Poder real, según el patrón francés, la que impone sus dictados al arte. Europa sigue servilmente los modelos de Francia; las cortes de España y Portugal; los monarcas alemanes, incluso los pequeños príncipes y los eclesiásticos soberanos, son el eje de las actividades artísticas que en torno a ellos se desarrollan. En vez de servir al espíritu militante de la Iglesia de la contrarreforma, este arte cortesano adula al Poder temporal, encarnado en la persona de los príncipes. Se trata de una especie de racionalización del impulso barroco, que traiciona lógicamente sus esencias al escamotear la verdadera inspiración que le animaba. El soplo numinoso y tremendo es sustituído por los valores amables de la gracia. De los componentes barrocos que Weisbach analiza, y a que antes nos referimos, sólo la sensualidad, el elemento erótico —que para nosotros no es factor decisivo en su cualificación, sino más bien vegetación viciosa que sólo se insinúa en el barroco ya maduro—,

sobrevive. El arte religioso sólo recibe las migajas del arte oficial y cortesano; ha pasado a segundo lugar. Triunfa, en cambio, la profanidad que, sobre todo en Francia, se despeña fácilmente hacia lo escabroso, y el mismo factor heroico, desplazado en un mundo cortesano y de blanda devoción, degenera en compuesta teatralidad vacía en la pintura, o en las caricaturas sentimentales de la novela.

En lo español este tránsito, este cambio en la sensibilidad, para el que no estábamos preparados y que, además, se nos impone como una moda extranjera traída por una dinastía no española, supone nada menos que la muerte de nuestra escuela nacional. De este modo, la vida del gran arte español queda estrechísimamente vinculada al arte barroco mismo y a los ideales que comportaba y que en nosotros suponían la conjunción feliz con nuestra vocación nacional. El día que se estudie con un poco de amor y de cuidado el arte español del siglo XVIII, podrá comprobarse que el barroco tiene una vida dura entre nosotros, y que nuestros arquitectos, nuestros escultores y aun parte de nuestra pintura, siguen fieles durante el setecientos a los ideales que alientan en el arte de la contrarreforma. Pues por debajo del arte oficial y académico, especialmente en los focos provincianos, el barroco perdura, coexistiendo con el rococó a la francesa, que propagan la corte y sus órganos.

El espíritu francés del siglo, potenciado seguramente también en el país vecino por vocaciones nacionales, se desliza suavemente por los caminos de un racionalismo escéptico y de una elegante sensualidad, que son el polo opuesto de los principios inspiradores de la contrarreforma. La crítica de la ilustración y el hedonismo triunfante socavan todo el edificio que la contrarreforma había levantado. Los reyes, esos nuevos dioses del siglo, adoptan, en muchos casos, las actitudes a la moda frente a la Iglesia, e incluso frente a la fe, con lo que no hacen, como luego la Historia demuestra, más que preparar su ruina. Francia da el tono, y en este punto, la figura del regente y su corte licenciosa y descreída son enormemente significativas. Nótese que Francia ocupa una posición singular en la historia moderna de Europa; a caballo entre la contrarreforma y el protestantismo, escindida gravemente en el tiempo de las luchas religiosas, todavía conoce otro intento de división dentro de la propia comunidad católica, pues desde el punto de vista de la pura contrarreforma, el movimiento jansenista es versión francesa de un protestantismo vergonzante, por mucha que sea su voluntad de ortodoxia. Nótese que el espíritu jansenista repugna íntimamente, sobre todo en el arte, las más espontáneas y vitales manifestaciones, los más numinosos arrebatos de la contrarreforma y del barroco. Sus dengues en materia de artes figurativas tuvieron fuerza efectiva sobre los artistas franceses, sobre todo en los que representan el arte oficial. Sólo en nuestros días, después de muchos años de historia artística, invariablemente realizada desde ese punto de vista oficial y académico, es cuando los franceses, no sin haber recibido para ello solicitudes de historiadores extranjeros, van comenzando a conocer y estimar focos provincianos de arte religioso, tan profundamente dentro del espíritu de la contrarreforma como —y ello era lógico— naturalistas; las esferas oficiales y la aristocracia ignoraron siempre esta vena, que sólo pudo fluir en tierra francesa soterrada y humilde, junto al arte de aparato, único estimado por cortesanos y *amateurs*. Esta es la razón por la que el nombre de Francia suena poco en las páginas del

libro de Weisbach, y no por despego ni falta de conocimiento, ya que el propio Weisbach ha dedicado a la pintura francesa del XVII, con posterioridad a esta obra, uno de los más importantes libros que se hayan escrito sobre esta escuela. Si el rococó francés ya posterior a la contrarreforma es el más expresivo del momento de arte monárquico y cortesano del XVIII, aquel en que el espíritu galo impone a toda Europa su gusto nacional, hay que reconocer, desapasionadamente, que en el momento de ardor devoto y de pureza religiosa Francia tuvo poco que decir, y por ello tiene escaso lugar en un libro que estudia el arte barroco en cuanto expresivo de contenidos religiosos.

Ese es el papel que a nuestra vez nos corresponde, secundario y estéril, en el siglo XVIII; la nueva dinastía borbónica y la dominante influencia francesa, suponen una desnacionalización y un desconocimiento de los valores que España había sentido. Cuando Goya, sintiendo hervir su vocación española y sagazmente desdeñoso de la rutina académica, aborda la pintura religiosa, quiere y no puede ya. A pesar de algún atisbo genial, Goya, captado por los racionalismos que él, hombre de pocas letras, se limitaba a respirar en el ambiente, no logra dar profundidad a su pintura devota, y sus cuadros de tema religioso producen sonrisa y lástima cuando vemos a este gran español, con el fuego y la raza de los grandes creadores de nuestro Siglo de Oro, esforzarse vanamente por conseguir lo que a aquéllos les fuera tan fácil.

Nótese que en pleno siglo XIX los viajeros románticos, principalmente franceses, que se asoman a nuestras viejas ciudades y visitan iglesias y museos, quedan impresionados como ante un mundo asombroso y desconocido al contemplar las obras de nuestro arte religioso barroco. No importa que su sorpresa quedase desvirtuada muchas veces por una sonrisa irónica o una frase ligera; en el fondo quedaba vivo el estupor que les producían nuestros Cristos dolientes y nuestras viriles y sombrías imágenes devotas, que clamaban desde sus tallas o sus lienzos la evidencia de lo sobrenatural y la inexcusable gravedad del destino humano.

Precisamente la potencia de análisis que Weisbach utiliza en poner de relieve los valores religiosos del barroco, acaso los más altos de todo el arte cristiano, le lleva, al compararle como lo que sigue, a una conclusión apresurada y pesimista. ¿Ha muerto el arte cristiano? Weisbach parece dispuesto a enterrarlo con el barroco mismo. Pero nótese que los historiadores escriben hoy bajo la impresión de proximidad de una época que abarca dos siglos y que, comenzando con la ilustración y cuajando después en oleada racionalista y revolucionaria, ha significado el más formidable intento coactivo de aniquilar el espíritu cristiano. Esa época agoniza hoy, y sentimos como muy probable una mutación rápida, de las que la Historia ofrece abundantes ejemplos. Los historiadores actuales van sintiendo una creciente y a veces indiscreta vocación por la profecía. Para no imitarlos habrá que limitarse a no seguir su vicio de extender actas de defunción a sentimientos y a ideas que sentimos latir todavía en el corazón de los hombres. En todo caso observaremos que el propio Weisbach advierte juiciosamente que «sentimiento cristiano y arte cristiano no son conceptos fijados de una vez para siempre». Versiones nuevas de emociones que viven, son y serán, por tanto, siempre posibles.

Arte y literatura en el estudio de los estilos.

Uno de los aspectos que nos interesa destacar en el libro de Weisbach, por el interés sugestivo y fecundo que ofrece para indagaciones ulteriores, es la aproximación frecuente y empleada como un método, entre los productos de las artes plásticas y la literatura. Este método no viene sino a dar la razón a las corrientes de la estética moderna, que entienden el arte como expresión, como lenguaje plasmador de intuiciones. La historia del arte gana y ganará con abrir sus puertas y ventanas a horizontes más amplios para orear su reclusión positivista. Mâle descubrió nuevos mundos al estudio de la iconografía y a la exacta inteligencia de las obras de arte de la baja Edad Media, yendo a buscar sus fuentes en la literatura religiosa y devota contemporánea, y esto aun limitándose a lo temático y sin proponerse profundizar en paralelismos de expresión formal. Por su parte, Dvořák fué más allá en este buscar una inspiración común en el fondo del arte y el pensamiento de una época, suponiendo y aceptando una identidad de impulso en los productos espirituales de un tiempo determinado. Cada vez más se afirma la idea de que el espíritu de una época, o un momento cultural concreto, es un único manantial de donde toman sus aguas las creaciones del arte, la literatura y el pensamiento. Verdad tan primaria para nosotros no es siempre, es cierto, de fácil aplicación, y sus peligros evidentes, tales como el prejuicio deformador o el exceso de sistema, pueden llevar fácilmente a violentar la realidad en provecho de una teoría apresurada o excesivamente simplista. En todo caso, y especialmente entre nosotros, este método puede ser fecundo aplicado con tino y discreción al estudio de las disciplinas humanísticas españolas, que son, en tantos casos todavía, compartimientos estancos. Los modernos ensayistas españoles han abierto mucho camino a la consideración compleja de momentos y creaciones nacionales; pero, en muchos casos, estas lúcidas aportaciones no han logrado fecundar la ciencia oficial, y pocas veces lograron estos métodos abrirse camino hasta el libro o el tratado metódico (1). Cierto que es justo y legítimo recelar del ensayismo superficial, ya que entre nosotros el peligro no suele venir de lo excesivamente sesudo y sistemático, sino, por el contrario, de lo ligero y apresurado.

Deben llegar, no obstante, a hacerse paso entre nosotros tales métodos de seguro porvenir, y ya hemos visto aclimatadas en libros recientes expresiones tales como literatura barroca o literatura gótica. Es evidente que el concepto de «primitivismo» empleado en la terminología históricoartística puede tener utilización en los estudios literarios, no solamente por alusión a semejanzas de relativa rudeza en el empleo de los

(1) No hay que olvidar, en fin de cuentas, que la Historia de las ideas estéticas, de Menéndez y Pelayo, es una excepción ejemplar, ya que el libro nació de este supuesto de la comunidad de inspiración para todas las artes de la expresión, y por ello tanto se ocupa su autor de la teoría puramente literaria como de los libros de teoría artística. Con todo, el libro de don Marcelino, espléndido monumento de cultura y erudicion filosofica, humanística y bibliográfica, hubiera resultado verdaderamente revolucionario en la historia de la ciencia si su autor hubiera tenido más vocación por la belleza plástica y por la historia del arte propiamente dicha.

lenguajes artísticos respectivos, sino aun en lo que afecta a la voluntad artística propiamente dicha. En un análisis comparativo se evidenciarán, sin duda, paralelismos entre la manera abreviada de trazar la silueta y el tratamiento por planos de una escultura gótica y modulaciones literarias semejantes, o entre pasajes descriptivos de escritores medievales y las composiciones ingenuas y detallistas de una tabla primitiva.

Esto es más asequible todavía cuando se trata del barroco. Bajo su signo están creadas las grandes obras españolas en el arte y en la literatura. Pues pocos hechos hay que inviten a indagar la afinidad de inspiración entre literatura y artes plásticas como el paralelismo entre la expresión verbal de los escritores del barroco y el lenguaje gráfico de sus artistas. Son temas éstos que ya comienzan a interesar entre nosotros. Weisbach practica estas comparaciones y aproximaciones entre las obras de arte y la poesía, y en España Díaz-Plaja ha abordado recientemente estos temas en unos ensayos sobre el barroco. Por su parte, Mâle, en su último libro, recurre, como en él es frecuente, a la literatura devota y mística para explicar la iconografía barroca. Un breve y notabilísimo trabajo de Emilio Orozco, titulado *Mística y Plástica* (1), ha reunido pasajes verdaderamente antológicos que arrojan viva luz sobre nuestro arte. En ellos vemos que el realismo humano e individualizador de nuestros imagineros, aquella emoción de presencia que buscan, ante todo, en sus imágenes devotas, coinciden sorprendentemente con las visiones, las apetencias y las descripciones que nuestros místicos hacen en sus escritos. Nunca mejor puede hablarse de una *voluntad* de expresión, nacida de necesidades espirituales, que se manifiesta con el mismo acento en la literatura, en la devoción y en el arte. Y esto nos lleva en el barroco a la fuente común de toda esta dirección espiritual. En el origen y en el impulso de todo este movimiento, y en general de toda la contrarreforma, está, señero e imperativo, el gesto rector de San Ignacio. Sin sus ejercicios y el camino que imprimen a la contemplación devota, sin su método de evocación realista de los pasajes de la Pasión, estas coincidencias nos parecerían misteriosas (2). No lo son; tienen una explicación perfectamente asequible. El arte y la devoción de la contrarreforma reciben del fundador de la Compañía un impulso perfectamente claro, seguido por su época, y especialmente por los españoles, con fidelidad y consecuencia admirables. Nunca mejor puede en la historia acusarse el influjo de una personalidad, de una voluntad tensa y firme, orientando una corriente caudalosa y logrando imprimir su acento a la voluntad de creación de toda una época. Lo que sucede es que este fenómeno sólo alcanza su verdadera evidencia cuando se estudia el arte español que por una serie de causas, ya apuntadas, es decir, su menor italianización, su escasa acogida del neopaganismo humanista y platonizante, su vocación realista, su poderosa estimación de lo individual, desarrolla esta tendencia en su más alto grado. Así, un escritor no español como Weisbach, al colocarse en el punto de vista que su libro mantiene, se ve llevado a valorar máximamente las creaciones

(1) Publicado en el *Boletín de la Universidad de Granada*, año XI, 1939.

(2) Me remito, como comprobación de la influencia de los Ejercicios espirituales, a un ejemplo concreto analizado en mi trabajo *La vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza*, publicado en *Archivo de Arte y Arqueología*, núm. 39, págs. 235 y siguientes.

españolas dentro de una de las épocas más fecundas y ricas de la historia occidental; valoración no comprendida, a veces, ni por los españoles mismos.

Si el barroco es el arte de la contrarreforma, y ésta encarna en la dirección espiritual que representa San Ignacio y la mística, Trento y la política austríaca, el más alto exponente de todo este espíritu, su más pura y honda manifestación es el arte español, y en especial la literatura, la plástica y la pintura de nuestro país. Esto, que ha sido convicción firmísima de algunos españoles, se encuentra en el libro de Weisbach evidenciado con la serenidad de un estudio objetivo, desapasionado y exento de todo afán polémico nacional. Bastaría, pues, ello para que mereciese una versión a nuestra lengua y para que sea recomendado al estudio y a la meditación de los españoles que se esfuerzan por hacer luz sobre su propia historia.

* * *

Algunas palabras sobre la presente traducción, que estoy muy lejos de suponer perfecta. El libro de Weisbach se escribió en años angustiosos para Alemania, los que siguieron a la terminación de la guerra de 1914 y en los que se vió expuesto a perderse, entre desmembraciones y revoluciones, el tesoro de la cultura y la libertad de este gran país. Alude a ello el autor en las palabras finales de su prólogo diciendo cómo en años de calamidades y de opresión la elaboración de este libro le sirvió de consuelo al elevarle, por encima de una realidad dura, a una esfera espiritual, riqueza y lujo de la que nadie podía privarle. Al verter al español este libro, el que esto escribe ha sentido repetidas veces el paralelismo de su modesta situación de traductor con la del creador de la obra. La traducción fué realizada en los años 1937 y 1938, durante la guerra y la revolución de España, vistas y padecidas desde Madrid, donde mi trabajo fué terminado, en momentos catastróficos para nuestro país y singularmente para el arte español, cuya grandeza ponderaba este trabajo. Cuando la misma existencia de España y la de los valores a que se había consagrado su pasado estaban en peligro, el trato con este libro en el trabajo de versión y la reflexión sobre los problemas que planteaba, sirvió al traductor para afianzarse en la fe de que el mundo del espíritu no puede y no debe arruinarse por la locura humana. Realizada en estas condiciones, la traducción se resentirá quizá de defectos que llevan en las circunstancias su disculpa.

EL BARROCO

ARTE DE LA CONTRARREFORMA

PREFACIO DEL AUTOR

Esta obra se debe más a un azar que a un plan preconcebido. Preocupado sobre Rembrandt y sus pinturas religiosas, el autor comprobó cuán poco se sabía positivamente y qué escasas ideas claras circulaban sobre el arte católico de la contrarreforma —arte contrapuesto del del maestro holandés — en relación a su contenido y la representación de sus temas. Ello le hizo emprender investigaciones variadas con objeto de hacerse idea de estas cuestiones para preocuparse, al menos, algún esclarecimiento de ellas. El presente libro nació así. No debe, pues, esperarse de él que aborde íntegramente tema tan importante; soy el primer convencido de su carácter fragmentario. Trátase de esclarecer estos problemas desde ciertos puntos de vista que me han parecido eficaces para una consideración comprensiva y precisa.

La carencia de trabajos previos en este sentido se hizo sentir constantemente como algo embarazoso. Se ha hablado mucho, por ejemplo, de arte jesuíta; pero no se ha demostrado aún, con pruebas basadas en realidades o en monumentos, en qué ha consistido propiamente la influencia de los jesuítas en el arte en general o en particular. Sólo en lo referente a la arquitectura ha sido estudiada circunstancialmente la actividad de la Orden en las diversas publicaciones del P. Joseph Braun, S. J., sobre las iglesias de jesuítas en Bélgica, España y Alemania, y ello le condujo a la conclusión de que «no se da en ninguna parte un estilo propiamente jesuíta». Mientras se dedicaban al esclarecimiento de la iconografía medieval desde hace mucho tiempo extensas y especializadas investigaciones, todo estaba sin hacer en cuanto al barroco. Un tema tan importante como el de puntualizar qué imágenes poseía la época de los grandes santos recién canonizados, un San Ignacio de Loyola, un San Felipe Neri, un San Carlos Borromeo, o una Santa Teresa, no había sido abordado satisfactoriamente en modo alguno. Se han desdeñado o evitado cuestiones muy importantes, que se plantean al preguntarse por la significación del arte de la contrarreforma. Suplir todas estas carencias era imposible para el autor dentro del fin que se proponía. De aquí que sólo pueda ofrecer una modesta contribución al esclarecimiento de los problemas que, en primer término, le asediaron, y espera que otros habrán de proseguir y ensanchar este camino.

La ciencia del arte se ha orientado con predilección en estos últimos tiempos en el sentido del estudio del proceso de la configuración formal y ha tratado de mostrar la

unidad formal que ofrece el estilo de una época. Se ha desatendido, en cambio, el contenido y la intimidad de la obra de arte, desplazando el *qué* en beneficio del *cómo*. No puede desconocerse el hecho de que, gracias a este método unilateral, el análisis puramente formal ha logrado avances y perfeccionamientos notables. Pero el problema del contenido temático y del valor espiritual de expresión no puede ni debe ser descartado para siempre en semejante enjuiciamiento y estimación de la concepción artística. La modelación formal depende muchas veces, de manera especial, del asunto mismo; deriva de él hasta cierto punto, y el producto artístico debe ser considerado como manifestación o símbolo expresivo de algo interior. Se ofrece en él como una fusión inseparable y recíprocamente condicionada de expresión formal y expresión espiritual.

Esto ocurre, precisamente, en un arte religioso y eclesiástico que, por su propia misión, responde a un contenido dado y estricto. Nuestra consideración parte, pues, de ese contenido, y podrá mostrar cómo por su acción quedan impregnadas las formas de manera más típica o más individualizadora y cómo determinadas cualidades resultan producidas por las cualidades del asunto y de la disposición anímica. El proceso de modelación no significa nada como algo válido por sí mismo, sino solamente en relación con su esencia y su espíritu.

El factor religioso puede ser considerado en este método sólo como algo positivo y creador, con lo cual queda desplazada cualquier intromisión crítica o escéptica. En modo alguno se plantea como concepción abstracta, sino tal como se presenta en determinadas circunstancias históricas, es decir, como un fenómeno cultural. La consideración, de una constante interacción de lo espiritual y lo mundano se comprende, pues, con ello.

La manera de formularse los temas y la energía de su interpretación trajo consigo que las creaciones de los países románicos vayan a la cabeza, ya que de ellas parte la fuerza impulsiva de la contrarreforma; las versiones germánicas sólo pueden ser atendidas en la medida que lo exija el esclarecimiento de la filiación romanogermánica. Una consideración circunstanciada de las creaciones germánicas, a veces muy atractivas, hubiera sido muy grata para mí, ciertamente, pero ello no cabía dentro de los límites fijados.

Si el presente trabajo no se planteó en un primer momento en la forma en que aparece ahora, está, en cambio, en estrecha relación con los problemas que me preocuparon en estos últimos tiempos: la esencia y las relaciones del Renacimiento, el manierismo y el barroco. Mi libro *Trionfi* (Berlín, Grote, 1919), los artículos sobre Matías Grünewald (*Kunst und Künstler*, mayo, 1918), *El Renacimiento como concepto estilístico* (*Historische Zeitschrift*, tomo 120, cuaderno 2, 1919) y *El Manierismo* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, abril, 1919) ofrecen, más o menos, complementos y ampliaciones a mucho de lo que en los capítulos que siguen sólo puede ser apuntado.

Ha sido la intención del autor ofrecer al público culto un trabajo sobre tema capaz de interesar a un círculo extenso en una forma fácilmente comprensible para todos y no presentar los resultados de una investigación, con su correspondiente aparato erudito, a un número reducido de sabios. Por este motivo las notas y referencias bibliográficas se han reducido al mínimo. El autor cree poder decir que se ha esforzado en construir,

sobre fundamentos lo más sólidos posibles, aun aquello que no parece expresamente documentado.

Escrito en años de guerra, de revolución y de duras pruebas, este libro se esfuerza en ascender a ese dominio de lo espiritual y lo universal, el único que permite liberarse de opresoras cadenas y saltar por encima de todo límite estrecho y de toda barrera arbitraria. La conservación de este inalienable imperio puede ser, para los alemanes, un consuelo y una satisfacción en su destino (*).

WERNER WEISBACH.

Agosto, 1920.

(*) Téngase en cuenta que el autor aludía a las calamidades sufridas por la Alemania de hace treinta años cuando, deshecha por las adversas circunstancias que trajo consigo la terminación de la guerra en 1918, atravesó una de las más críticas épocas de su historia. *(Nota del traductor.)*

CAPÍTULO PRIMERO

Fundamentos históricos y psicológicos

1

Al hacer objeto al arte cristiano de la contrarreforma de una consideración especial parece preciso, en primer término, un esclarecimiento de qué se quiere decir con esto, así como una cierta justificación de por qué y de qué modo debe ser tratado aisladamente este sector dentro de la actividad artística general de la época. Con el nombre de contrarreforma designamos el fenómeno histórico caracterizado espiritualmente por el sello especial que le imprimió el catolicismo nuevamente dispuesto a una acción expansiva en su lucha contra el protestantismo. Es la contrarreforma uno de los varios aspectos de la multiforme agitación cultural del tiempo que va de mediados del siglo XVI a mediados del XVII, pero es aquel cuyos efectos tuvieron mayor alcance. ¿Cómo ha respondido el arte a este movimiento? ¿Existe una tendencia artística discernible que pueda tomarse como expresión o símbolo de esta aspiración religiosa y que muestre cualidades definidas, derivadas de esa misma corriente, dentro del arte general de la época? El mero planteamiento de estas cuestiones lleva ya consigo la aceptación de la hipótesis de que las ideas espirituales y los impulsos psíquicos logran en algún modo, dentro de la evolución artística, una representación plástica; que los elementos culturales en general pueden ser traducidos por medio de elementos intuitivos a la esfera de lo ritual y que, por tanto, el mundo de la religión y de la Iglesia puede hallar expresión adecuada en formas simbólicas.

Toda obra de arte y todo arte pueden considerarse como intuición representativa de categorías diversas: de una cultura en la que se dan juntamente motivaciones religiosas, éticas y sociológicas diferentes y de un impulso estético inmanente. La obra de arte, considerada como un producto sociológico, material y técnico, está sujeta a una dependencia casual que no es, sin duda, accesoria en cuanto a la dirección que toma la fantasía de su autor ni en cuanto a la eficacia de su efecto. El conocimiento del conjunto de factores técnicos que hay que tener en cuenta en relación con una época, con una

obra de arte o con un artista determinado contribuye a la inteligencia de los hechos y a dar un punto de referencia de cómo el producto artístico y la idea que refleja pueden realizarse luchando con las energías materiales de que dispone y utilizando los recursos que están a su alcance. Ello no debe, empero, conducirnos a una consideración unilateralmente materialista, cuya exageración desconocería muchos otros factores e incapacitaría para alumbar el último y eterno valor de una obra. En cuanto está destinado a fines de práctica ritual, un arte al servicio de la Iglesia está ya sujeto a determinada dependencia sociológica. El plan de la obra ha de disponerse de acuerdo con las necesidades del culto, adaptarse a un lugar prescrito y consagrado, debe conformarse con las pretensiones dogmáticas y sacerdotales más o menos amplias en cuanto a la calidad y al contenido de la obra y, en una palabra, aspirar a satisfacer todas las exigencias emanadas de la Iglesia como organización social. Pues no necesitamos tratar aquí de imposiciones especiales, deseos individuales de los que encargan una obra de arte o detalles semejantes. De otra parte, la obra de arte se nos aparece como libre creación de la fantasía creadora y como fenómeno estético en una esfera irracional sólo regida por leyes psíquicas y artísticas.

Si indagamos el contenido espiritual de una obra de arte utilizada en el culto veremos que puede expresarse en ella una religiosidad tradicional o una religiosidad individual; a veces las dos juntas, pero en otros casos solamente una de las dos. Toda religiosidad tradicional arraiga en lo que constituye el fenómeno primario de la religión o de la confesión respectiva. Sobre este fenómeno primario con su campo peculiar de ideas se construye la tradición de los valores espirituales y psíquicos que, según las frases de la cultura, pueden experimentar crisis y diversificarse en direcciones varias. La Iglesia es la guardadora de una religiosidad tradicional; ella ve en la certeza de la tradición y en la conservación de la continuidad con su origen primario uno de sus principales deberes. Cuando el arte se pone al servicio de una religión, y sirve a los fines de su culto, va siguiendo poco a poco el desarrollo tradicional de la Iglesia y tomando un cierto carácter sagrado. La religiosidad individual que brota como un primario sentimiento innato en el hombre puede manifestarse de varios modos dentro o fuera de las religiones positivas con dogma o culto. Puede pasar de modo misterioso e indefinible del alma del artista a su obra y brillar en ella. La religiosidad tradicional se exaltará y hallará calor en la religiosidad individual. Hay artistas de gran sentimiento religioso, como Rembrandt, que no han tenido relación con ninguna Iglesia oficial. Por otra parte, no faltan obras de arte sagrado y eclesiástico en las que la ausencia de religiosidad individual impide que produzcan un sincero efecto religioso y dejan frío al espectador.

Las artes representativas —Pintura y Escultura— toman de la religión a cuyo servicio se colocan sus prácticas y usos de rito y de culto y transmiten las varias formas de oración, ceremonias y sacrificios, etc. Así se desarrollan determinados tipos iconográficos y rasgos mímicos expresivos que se repiten de modo fijo y reciben un sentido convencional y comprensible para todo el mundo. El arte elabora, además, el contenido mitológico de la religión, de modo que crea para las escenas particulares esquemas de representación más o menos fijos. Dentro de la evolución del arte cristiano encontramos unas imágenes de carácter más bien ritual y canónico y otras de tipo más mitológiconarrativo. La historia bíblica y la leyenda se convierten con el correr del tiempo en apariciones divinas y en animada mitología. Cada vez más la nota hierática y simbólica va siendo sustituída por la histórica y realista. Cuando, desde los tiempos del gótico, se despierta una sensibilidad realista por la naturaleza y las cosas mundanas en los temas sagrados; cuando los temas sagrados se emplean también para fines profanos; cuando el gusto de los particulares y el interés del coleccionista hacen ya valer sus derechos, este elemento mitológico llega a presentarse muchas veces de modo acusadamente mundano y extradogmático. Esta secularización se acentúa en el Renacimiento, y con frecuencia los temas bíblicos y legendarios se representan con un carácter esencialmente novelístico sólo para goce estético y para recreo de una sociedad aficionada al arte.

Si seguimos las variaciones del arte cristiano, reconoceremos que el cristianismo no debe ser considerado como algo formado de una vez, sino que se ha ido fijando en su existencia a través de diversas condiciones culturales con las que ha estado ligado y en las que ha florecido. Así, la confesión de los griegos ortodoxos se ha adaptado al gusto oriental, y carácter oriental tiene el arte que ella ha producido. Pero también el catolicismo occidental ha experimentado profundas variaciones. Un hiato en la tradición existe entre la Edad Media y la contemporánea. Si el Renacimiento humanístico se caracteriza frente a la Edad Media, en su relación con la Iglesia, por una reacción crítica frente a la tradición escolástica y dogmática, por una aspiración a libertarse de todo estrecho vínculo, por la inclinación a la estetización de todos los valores, también sigue, estimulada por la reforma, una renovación arrebatada y ardiente del catolicismo. Y éste, a su vez, nos muestra un aspecto distinto del Cristianismo medieval.

El sentido optimista del mundo y la conciencia de la libertad de la personalidad autónoma, que tanto pesaron en la vida espiritual y en la cultura del Renacimiento, recibieron un rudo golpe con el destino que se abatió sobre Italia, sobre Roma y sobre Europa en la primera mitad del siglo XVI. La voluntad humana y la voluntad de la Iglesia a la vez vieron levantarse frente a ellas dificultades y obstáculos en los que se consumían y anulaban. Las luchas religiosas, en las que el catolicismo veía contradichas de hecho sus pretensiones de universalidad; las luchas dinásticas de los soberanos que trascendían de unos países a otros; el asalto y saco de Roma por las fuerzas imperiales (1527), todo esto produjo profunda conmoción e hizo aparecer en peligro dentro del mundo católico la estabilidad de los valores esenciales y tradicionales. Bajo la impresión de aflictivas circunstancias los hombres buscaron de nuevo en su propia intimidad y en la autoridad de la Iglesia apoyo y protección. Propagóse una corriente de pesimismo que fué uno de los estímulos más dignos de notarse en la cultura de la segunda mitad del siglo XVI. La misma pintura de retratos nos proporciona testimonio de ello en ciertos aspectos. Es característico para definir el perfil de la época el hecho de que el primero de los dos *Diálogos* (1) del eclesiástico Andrea Gilio de Fabriano (1564), uno de los escritos más famosos y que más influencia tuvo en el período de la contrarreforma, comience desde el principio con una lamentación sobre la decadencia y la miseria: la dicha y la grandeza del tiempo pasado son opuestas a la infelicidad y la mezquindad del presente. Los sentimientos de resignación, escepticismo y amargura fueron

el terreno en el que brotó la semilla de la reforma católica. Su objeto fué abrir a los creyentes camino hacia algo más alto, hacia sentimientos de protección y consuelo. Al pesimismo negativo debía oponer un fin positivo que satisficiese las necesidades espirituales. Y lo hizo volviendo a vivificar el catolicismo medieval romano, reanudando la tradición dogmática escolástica, reforzando los elementos tradicionales de la enseñanza de la Iglesia, mientras, por otro lado, se esforzaba por cercenar los abusos que habían surgido en el transcurso del tiempo. Pero no podía tratarse simplemente de una mera restauración del catolicismo medieval, sino que la evolución se realizó atendiendo a las necesidades psicológicas del presente. Aunque la dogmática general continúa en vigor y se acatan los métodos filosóficos escolásticos, la constelación determinada por las condiciones culturales es muy distinta. Así, por ejemplo, la mística desarrollada por la contrarreforma, aunque tiene aspectos exteriores que la aproximan a la mística medieval, descansa, no obstante, psicológicamente sobre otro fundamento. De un nuevo centro brotaban las energías que dieron su impulso al movimiento y que eran de la especie que se requería para arrastrar a hombres de aquella época y de aquella precisa condición espiritual y para satisfacer sus necesidades.

Tendremos que esclarecer de qué especie eran estas energías, cómo se enlazaron con elementos culturales renacentistas y qué altos valores produjeron. La contrarreforma religiosa, que había bebido en las fuentes de la cultura de su tiempo, después de haber recibido su formación para la esfera espiritual y estética, ha ensanchado su acción por varios caminos y en diversos grados y ha influído a su modo en el perfil de su época. Hasta dónde alcanzó esta influencia que llegó hasta la propia vida espiritual y sentimental del protestantismo lo muestra, por ejemplo, el hecho de que las formas de oración mística pasaron de la literatura devota católica a la literatura evangélica y dominaba en todos los devocionarios evangélicos de fines del siglo XVI (2).

Si la Iglesia movilizó al arte para sus fines propios, la contrarreforma hubo de intervenir también en el terreno estético. El arte fué utilizado para propagar en sus imágenes las ideas religiosas revitalizadas y concebidas según el nuevo espíritu y para transmitir sentimientos y estados de ánimo a las masas devotas. Mientras el protestantismo creía poder abstenerse del arte plástico y edificaba solamente por medio de su fuerza espiritual íntima, el catolicismo de la contrarreforma señaló al arte una nueva misión, o más bien renovó su antigua misión en la propagación de la enseñanza de la Iglesia como aliado de la palabra. Frente a la fobia del protestantismo por las imágenes, en todos los tratados artísticos y teológicos se diserta sobre la relación entre el catolicismo y la plástica y se defiende enérgicamente la importancia que el arte tiene para el servicio divino. El antes citado Gilio, al fin de su segundo *Diálogo* (pág. 120), alude a este asunto y exclama indignado: «¡Qué aspecto han de ofrecer sin imágenes las iglesias luteranas!» El pintor Federico Zuccaro, el primer presidente de la Academia de San Lucas, en Roma, defiende la posición de la Iglesia de su época al defender su propio arte, cuando escribe en su tratado teórico (3): La Santa Iglesia, que se preocupa de la salvación de sus fieles, no se contenta solamente con atraerlos a la penitencia y a la obediencia de los preceptos divinos, influyendo en ellos por medio del sentido del oído, sino también por medio de los ojos; es decir, con la pintura. Así se harán patentes sus cualidades eminentes y el provecho que reporta, y nadie puede negar que un cuadro bien pintado mueve poderosamente la devoción y la disposición de ánimo, y que una historia pintada conmueve más que el mero relato de ella.

Así como en la intimidad religiosa de la contrarreforma brotó un ideal de devoción y piedad adecuado a la estructura psíquica de la Humanidad de entonces, que asimismo recibía su apoyo de la tradición, correspondió al arte traducir e interpretar intuitivamente este ideal en formas expresivas de valor persuasivo y significación tradicionales. Y como el movimiento fué unánime y universal y se extendió a todos los países católicos, del mismo modo fueron sus efectos en todas partes semejantes. Una simple ojeada enseña que las obras de arte religioso presentan, en todos los países que experimentaron la influencia de la contrarreforma, en Italia, en España, en Francia, en Bélgica, en Alemania, ciertos rasgos generales y motivos semejantes. Un arte surge al que se le asignan en todas partes las mismas funciones, nacido de una disposición psicológica general que se nos aparece como símbolo expresivo del catolicismo de la contrarreforma.

Pero también ahora es el arte una potencia autónoma que dentro de sus categorías tiene su círculo propio de deberes estéticos y sigue un desarrollo peculiar e inmanente. Entre las formas artísticas y el estilo, de un lado, y el complejo de ideas que de aquéllas se sirven, de otro, no existe ninguna relación de causalidad. Las tendencias formales y les leyes de que depende un estilo se derivan de precedentes y variaciones de su propio campo estético y muestran, consideradas desde este aspecto, su desarrollo lógico y consecuente. Pero, por otra parte, se manifiestan, como ya hemos indicado, en un estilo artístico fuerzas de otras regiones culturales y son discernibles de sus productos hasta un cierto grado. El arte es semejante a un horno de fundición en el que se mezclan elementos culturales e ideas como metales ardiendo y salen ya modelados como formas. Al juzgar la evolución artística hay que considerar qué es lo que depende de lo formal y qué lo que de fuentes espirituales y psíquicas, y pesar la parte de cada uno de estos aspectos en la realización del fenómeno artístico en general. No debemos apoyarnos ni en un método exclusivamente formal ni en un método exclusivamente psicológico.

En un estado cultural avanzado e integrado de múltiples tendencias es posible que un estilo temporal emanado de sus precedentes estéticos se adapte a complejos de ideas de diversa condición. Así sucede, por ejemplo, en el barroco; en cuanto a lo formal, no hay en principio diferencia esencial entre el arte católico y el protestante. El lenguaje formal en la ornamentación y en la arquitectura, los medios representativos de la escultura y la pintura son en general los mismos, a pesar de que hay diferencias en el sentido expresivo que se hacen evidentes para nuestra sensibilidad en muchos casos entre una iglesia protestante y otra católica, del mismo modo que Rembrandt es respecto a la esencia de su arte un antípoda del arte de la contrarreforma. Pues al recibir la creación artística determinadas directrices de las ideas y complejos que la inspiran puede el efecto estético resultar influenciado.

Podemos observar un cierto paralelismo entre un movimiento espiritual y una evolución correlativa de las formas. Así, el arte religioso medieval marcha paralelo a la

tendencia religiosa cristiana de la Edad Media, y el estilo del Renacimiento es, por decirlo así, el humanismo manifestado plásticamente. El catolicismo de la contrarreforma es el fenómeno cultural al que el estilo barroco, en particular medida y extensión, se ha adaptado maravillosamente; ello justifica una consideración aislada del arte de la contrarreforma. Pero como cada fenómeno cultural está tejido en la compleja trama que es la cultura, inseparablemente ligado a otros elementos, tendremos que estudiar también todos los hilos que unen la religiosidad a esos otros círculos, y habremos de mostrar cómo todo repercute y logra expresión en el arte. Para nosotros se trata de cómo el arte en su esfera autónoma, con todos los medios representativos de que dispone en el momento de que se trata, traduce las ideas de la contrarreforma en imágenes y qué caminos toma la forma artística para alcanzar los resultados queridos. Con esto se enlaza la cuestión de cómo se traducen en este caso las relaciones entre la religiosidad tradicional y la individual en una proporción de factores plásticos tradicionales e individuales. La escala de lo estético y lo religioso se establece de un modo semejante. Una obra de arte religioso de acuerdo con su condición fenomenológica es sólo accesible en su plena eficacia para aquellos que tienen sensibilidad a la vez para lo religioso y para lo estético. Si la santidad puede ser fijada como objeto de lo religioso, del mismo modo puede ser asunto de un arte religioso representar los valores de esta categoría por valores estéticos; así sucede cuando se expresan los atributos de la santidad por cualidades estéticas análogas de tal modo que por medio de notas perceptibles ópticamente se suscita un reflejo sentimental análogo.

Existen en este punto muchos intercambios entre ambas esferas. No sólo el arte se dejará influir por las ideas y los temas religiosos que le solicitan, sino que la intuición religiosa resultará animada en sus imágenes representativas y en parte determinada por las formas creadas por el arte. Podemos citar un ejemplo tomado de la época de que nos ocupamos. En un testimonio jurado en la canonización de San Felipe Neri declaró su discípulo y amigo Baronio que estando enfermo con una fiebre alta, en marzo de 1572, había tenido una visión en la que veía al santo orando por su curación, arrodillado ante Cristo y que éste era semejante a la representación que el arte empleaba en la escena de la Resurrección (4). La contemplación constante de las obras de arte de las iglesias hacía imposible que la fantasía de los devotos fuese excitada de otro modo que por las figuraciones plásticas que tenían siempre ante los ojos.

2

Si consideramos el Renacimiento y su arte religioso tal como se aparece en su culminación desde el punto de vista de una concepción cristiana, notaremos una cierta indiferencia tanto en comparación con la Edad Media como en relación con la contrarreforma. El arte no experimenta la menor opresión por limitaciones por parte de la Iglesia ni es cohibido en el desarrollo de sus medios expresivos. Han desaparecido las ligaduras medievales y el simbolismo se ha sustituído por una concepción histórica

y realista. En la actitud humanística y estética del tiempo, actitud que conquistó y llegó a introducirse en la Iglesia y a seducir a sus dignatarios, se permite a los artistas gobernarse libremente y les es concedido recrearse y complacerse en el goce de aquello que tenían que representar. Fué una entrega sin reservas y con plena exaltación sensual a las nuevas revelaciones. El clero, en relación con los artistas como cliente y como consejero, contribuyó a proteger el espíritu humanístico. Nadie se preocupaba de si aquel modo de representación religiosa respondía a un hondo concepto cristiano. El humanismo había acostumbrado al mundo a reconocer la antigüedad como medida de todas las cosas. Lo que en ella se admiraba y en lo que se creía haber comprendido su esencia eso valía como modelo para el presente. Lo que ella había admitido era precisamente lo que se quería reconocer. Sobre la intención estética de la época arrojan mucha luz las palabras de León Battista Alberti, cuando escribe: «Sólo el arte es capaz de hacer materialmente presentes a los dioses reverenciados por los pueblos; él ha contribuído especialmente al culto por el que nos relacionamos con los seres celestiales.» La protesta levantada por Savonarola contra lo pagano en la actividad artística de su tiempo sólo tuvo una importancia pasajera y local, y careció en realidad de consecuencias. En Roma, la misma Corte papal constituía el núcleo central del movimiento humanístico y se gobernaba por las ideas que de ella misma partían. Ninguna rigurosa exigencia era formulada por esta parte en sus encargos a los artistas. La Curia accedía al complacido e ilimitado acceso al mundo de las ideas y formas de la antigüedad, hasta el punto de saturar con ellas todo el sistema de ideas del cristianismo. Bajo los papas Julio II y León X, Roma llegó a ser un foco del pensamiento humanístico. No hubo ningún escrúpulo en dejar llegar a los altares y a los muros de las iglesias la figura humana desnuda, tema que constituía uno de los más altos ideales artísticos de la antigüedad. Ya no se preguntaba si una obra de arte interpretaba un contenido piadoso en sentido propiamente cristiano. Las gentes se habían acostumbrado a ver traducida la iconografía cristiana en el lenguaje alegórico de la antigüedad. Se llegó a valorar todo desde el punto de vista humanístico y estético y según el gusto personal del aficionado o del donante, y apenas se pensaba en la comunidad de los fieles a cuyas miradas habían de ofrecerse las obras.

Las cosas cambiaron, cuando la Iglesia católica se vió forzada a adoptar ante la Reforma, primero una actitud defensiva y a pasar luego al ataque. Al mismo tiempo se dispuso reformar con una nueva organización su culto y su arte. Circunstancias diversas colaboraron en la renovación de las relaciones existentes entre la Iglesia y el arte y en abrir camino a tendencias nuevas.

En primer lugar, todo lo recibido del Renacimiento fué sometido a examen por aquellos papas enérgicamente decididos que tomaron a pecho la realización de la reforma. Se situaron frente a la antigüedad, a la que se consideró entonces como la causa de aquel culto de la belleza que el humanismo mantenía, y trataron de oponer obstáculos a la desaprensiva exhibición del desnudo en las iglesias. Las disposiciones, emanadas ahora de la más elevada autoridad, se hicieron oír mejor que el ensayo de aquel solitario Savonarola. El papa Paulo IV supo hacer válidas sus exigencias por medio de disposiciones draconianas y encargó a la Inquisición la inspección del

arte, ampliando sus facultades. Tanto él como Pío V declararon la guerra abiertamente al humanismo de la antigüedad e hicieron público alarde de combatir su herencia. Mas también las creaciones del arte moderno fueron sometidas a un criterio moral. Ni siquiera, como es sabido, se exceptuó de ello, bajo Pío IV, el *Juicio final* de Miguel Angel. Y aun fué lo más indulgente que pudo ocurrir el que aquella *stufa d'ignudi*, como llamaba a aquellos frescos el severo holandés que era el papa Adriano VI —que por su parte hubiera hecho destruir de buen grado—, fuese repintada en los trozos más indecorosos por el discípulo del maestro, Daniel de Volterra. ¿Y no tiene igualmente algo simbólico el hecho de que Pío V, que tan escasa afinidad tenía con los gustos de su tiempo, hiciese copiar al holandés Bartolomé Spranger el *Juicio final* de Fra Angélico (hoy en Berlín) y que lo dedicase más tarde a adornar su tumba? Lo que ocurrió con Miguel Angel le acaeció también a su discípulo Guglielmo della Porta. Posteriormente tuvo que avenirse a cubrir los desnudos de las figuras alegóricas de la tumba de Paulo III ante el deseo de altos eclesiásticos, lo que no realizó, sin embargo, hasta los años 1594-95 (5). El mundo tuvo que acostumbrarse ahora a que las obras de arte destinadas a la iglesia fuesen examinadas en cuanto a su decencia y a su contenido piadoso. Paulo IV hizo saber que no le complacían las representaciones de la Pasión que eran corrientes en su tiempo y que deseaba se hicieran con más seriedad y conveniencia (6), e hizo también retirar de Santa María Maggiore un cuadro que representaba a la Virgen del Parto (7). La nueva posición adoptada por el Papado de la contrarreforma respecto al arte con su enérgico impulso acaso no pueda definirse mejor que con una frase que Baglione (8) escribe acerca de Gregorio XIII: «Hizo levantar muchos edificios, no tanto por su propia gloria como por la devoción cristiana, pues gustaba decir que las edificaciones eran una caridad pública.» Cuando este papa fundó en 1577 la Academia di San Luca, en Roma, quiso hacer resaltar expresamente en la carta de fundación que se proponía levantar al arte de la decadencia en que había caído por la introducción de elementos impuros, esto es, paganos, y hacerle servir a los fines de la propaganda cristiana. Sixto V designó como sede de la Academia la iglesia de Santa Martina, en el Foro (1588), y en toda su organización interior se evidencia su carácter religioso.

Las tendencias espirituales se manifiestan aun más claramente con otra institución existente ya desde 1543: la cofradía de los *Virtuosi al Panteon*. Tomó su nombre del lugar de su actividad, el Panteón, transformado en iglesia de Santa María Rotonda, donde tenía su local de reuniones y su capilla propia. Los artistas que pertenecían al mismo tiempo a la Academia constituyeron esta reducida Asociación, muy estimada y exclusiva, cuyo fin declarado era el fomento de un arte sinceramente religioso. Para cumplirle se organizaba anualmente en el día de San José, que era el Santo Patrono, y en el pórtico del Panteón, decorado con tapices para esta ocasión, una exposición de obras de sus miembros actuales y aun de otros ya fallecidos que fueron famosos, en la que sólo se admitían obras religiosas. Aquello constituía una exposición renovada de modelos de arte religioso.

También el Concilio de Trento tomó posiciones respecto a la reforma del arte religioso. En su última sesión promulgó instrucciones encaminadas a ello (9). Se prohibió

colocar en las iglesias toda obra de arte que estuviese en relación con alguna doctrina errónea. Había que evitar toda impureza, así como todo aquello que pudiese dar a una obra un aspecto provocativo. Estos decretos eran, no obstante, tan poco precisos, que se trató de comentarlos en una serie de tratados de autores religiosos y laicos. Un punto controvertido fué, por ejemplo, el lugar que podía concederse al desnudo en el arte cristiano. Algunos adoptaron un punto de vista de absoluto rigor y defendieron la opinión de que ni siquiera al niño Jesús había de representársele desnudo; otros trataron de fundamentar una posición intermedia.

De este modo el espíritu reformista fué insinuando en el mundo católico por medio de la Iglesia desconfianzas y escrúpulos respecto al arte anterior, que los laicos tenían que tener en cuenta y que afectaron más o menos profundamente a los artistas.

Hasta qué punto llega el fervor, hasta qué punto ganaban terreno las nuevas corrientes y el deseo de rectificación, lo hace patente el gran número de escritos y tratados sobre materias artísticas. Es significativo que ahora los eclesiásticos interviniesen en ellas de maneras diversas. El segundo de los dos citados *Diálogos* de Giov. Andrea Gilio se dirige contra los abusos existentes en el terreno de la pintura de iglesia y da indicaciones para representar correctamente los asuntos religiosos y para no causar escándalo. Se exige a los pintores que se mantengan fieles a las fuentes sagradas, que eviten errores positivos, y para ello se estima deseable que sean leídos y cultos *(letterati)*. A los artistas modernos se les echa en cara que se preocupan mucho más de lo puramente artístico que de la expresión religiosa. A esto une el autor una crítica de los valores formales del manierismo y censura que los artistas piensen en primer término en obligar a sus figuras a adoptar actitudes artísticas, y que a esta complacencia se posponga el interés por el asunto mismo. Nos impresiona Gilio sobre todo cuando, en una detallada discusión, emite los más severos juicios en lo que respecta su contenido religioso contra el *Juicio final* de Miguel Angel, y descalifica como artista religioso al gigante de la época. El hecho de analizar estrechamente la obra desde puntos de vista teológicos, colocando lo teológico por encima de lo artístico, nos demuestra que se trata de una nueva posición frente al Renacimiento.

La obra de Gilio respondía a las nuevas corrientes aportadas por la época, y lo prueba su acogida y la extensa influencia que obtuvo, pues fué obra utilizada y citada copiosamente. Sus opiniones pasan a veces literalmente al *Tractatio de Poesia et Pictura* del jesuíta Antonio Possevino (Lyón, 1594), que fué durante algún tiempo secretario del general de los jesuítas; luego, legado del papa y que figuró entre los más influyentes miembros de la Orden. También Borghini ha experimentado la influencia de Gilio en su *Riposo* (1588), y a él se refiere numerosas veces. Para la realización de temas religiosos recomienda Borghini a los pintores que observen ante todo tres puntos (10). Deberán, en primer lugar, atenerse fielmente a los textos reconocidos por la Iglesia; en segundo, que lo que añadan de su propia cosecha lo hagan con extrema mesura y prudencia, para no caer en errores, y, en tercer término, demostrar decoro, veneración y piedad y no inducir al espectador a pensamientos lascivos. Después de esto analiza un gran número de pinturas de su época desde el punto de vista de estas reglas y las valora de acuerdo con su contenido religioso.

La Academia romana trató en ocasiones de influir sobre los artistas por medio de instrucciones directas. Sabemos que el primer domingo del año 1598 un jesuíta fué invitado por los directores de la Academia para pronunciar una plática ante sus miembros, excitándoles a no pintar sino asuntos decorosos (11).

La revolución operada por el movimiento de la contrarreforma se muestra también en la práctica observada a fines del cinquecento de destacar acusadamente el elemento teológico en el tema cuando se trataba de obras de altar. A veces se ejecutaban ciclos de retablos enteros cuyos asuntos obedecían a un plan de conjunto (Florencia, Santa Croce; catedral de Lucca, catedral de Orvieto). Con frecuencia este plan se complementa con la decoración de las bóvedas y las cúpulas. La alegoría de la Inmaculada Concepción realizada por Vasari en los Santos Apóstoles de Florencia ha sido designada como una «complicada invención repleta de sutilezas teológicas» (12).

Exigencias semejantes se plantean tanto a las artes plásticas como a la literatura, que hubo de renunciar en parte a las libertades que hasta ahora habían gozado y someterse a restricciones impuestas por la iniciativa de la Iglesia y acomodarse al nuevo espíritu religioso. No deja de tener honda significación el hecho de que el más famoso y admirado poema que existe desde el punto de vista del movimiento reformista, la epopeya caballeresca de la *Jerusalén libertada*, haya sido creada sobre un pensamiento religioso. La lucha contra los infieles por la conquista del santo sepulcro era en cierto modo un tema de actualidad, ya que toda la cristiandad se estremecía ante el alarmante peligro turco. El Tasso, educado por los jesuítas, vivió bajo la sugestión del espíritu de la reforma. Su enfermiza sensibilidad le predisponía a un estado de inquietud religiosa. Preocupado por la idea de poder estar en conflicto con la ortodoxia, entregó su poema al juicio de la Inquisición y buscó la opinión de cierto número de personas a la vez sabias y piadosas, por si algo en él chocaba con las enseñanzas de la Iglesia. El propio poeta tenía escrúpulos por haber introducido, junto a los motivos religiosos fundamentales, episodios eróticos y apariciones mágicas. Tuvo que escuchar a sus consejeros la petición de retirar varios pasajes lascivos y uno de los llamados a consejo, antes profesor de Elocuencia en Roma y luego cardenal, Silvio Antoniano, le escribió que preferiría que el poema fuese menos leído por señores cortesanos que por eclesiásticos y religiosos. El Tasso se ocupó también en aquel género de composiciones religiosas que estaban en favor desde la mitad del siglo, e introdujo en la poesía un nuevo motivo sentimental, tomando un tema religioso como punto de partida para descripción de sentimientos y efusiones apasionadas y melancólicas. No es este lugar para entrar en más detalles sobre este género de literatura religiosa, que, nacida con la contrarreforma, es asimismo representativa de la estructura espiritual de la segunda mitad del siglo XVI: la tendencia moralizadora que trataba de hacer accesibles a las personas piadosas las obras más estimadas, aunque moralmente poco recomendables, de la poesía de tiempos anteriores, espiritualizando a Petrarca y Ariosto y transformando tanto el *Decamerón* que se convertía en una lectura edificante.

A otros famosos contemporáneos del Tasso los vemos asimismo preocupados por semejantes escrúpulos en el terreno del arte plástico. El arquitecto y escultor Bartolomeo Ammanati, celoso secuaz de los jesuítas, se creyó también obligado a hacer una

profesión de fe moral en la conocida carta (13) que dirigió a los miembros de la Academia de Florencia (22 de agosto de 1582). Declara en ella su pena y su arrepentimiento por las figuras total o parcialmente desnudas que había ejecutado a lo largo de su vida y aconseja a los académicos no caigan en las mismas faltas que a él apesadumbran, pensando en la salvación de su alma, y que asimismo no realicen nunca ninguna obra que pudiera incitar a la concupiscencia lo mismo en lugar sagrado que profano. Preconiza claramente la censura de las obras de arte religioso cuando dice que espera que bajo el papa reinante (Gregorio XIII) desaparezca tan ignominioso abuso, se refrenen las licenciosas representaciones de escultores y pintores y no sean expuestas en lugar sagrado sin ser antes aprobadas y examinadas por personas de buena conducta y recto juicio. Esta carta alcanzó gran estima y difusión, y es citada durante mucho tiempo en la literatura que se ocupó de la posición del arte respecto de la Iglesia. El deseo de Ammanati se realizó cuando en Roma casi todas las obras de arte sufrieron de hecho tal censura, antes de ser colocadas en lugar sagrado. Un edicto del cardenal Camilo Borghese, de 13 de noviembre de 1603, ordena que toda obra de arte destinada a la iglesia sea presentada para dictamen a él o a su representante, penándose con duras sanciones el incumplimiento de esta orden. Con la autoridad del Concilio tridentino se ordenó a los pintores que de todos los trabajos para iglesias o capillas presentasen el cartón, un boceto o bien la obra acabada; se les prohibió, además, emplear elementos profanos o superfluidades indecorosas en representaciones del Salvador, de la Virgen o de los santos, destinadas a lugares públicos (14). Urbano VIII renovó estas disposiciones en sus *Costituzione... circa la forma e l'abito delle sacri immagini espresse in pittura o scultura.* Que al principio se aplicaron duros castigos en los casos en que se infringían las órdenes de la Iglesia lo prueba la noticia de que, bajo el pontificado del enérgico Sixto V, un pintor fué azotado por haber representado figuras desnudas (15). Poco a poco, sin embargo, la vigilancia se hizo cada vez más laxa. El decreto de Urbano VIII acabó por ser una mera fórmula.

3

Mayor alcance que todas las prescripciones normativas, que nunca lograron una larga e intensa fuerza coactiva, tuvo para el arte, en cuanto poder de creación, el repertorio sustantivo de ideas, representaciones y símbolos nacido del propio movimiento de la contrarreforma. Este repertorio hubo de ser definido desde España en sus rasgos fundamentales. El jesuitismo había desencadenado fuerzas que continuaron durante largo tiempo influyendo en aquel movimiento. Pero es sobre todo la personalidad del fundador de la Orden, cuyo espíritu se reflejó en la época de modo duradero y en muy variadas direcciones. Para lograr la pervivencia de sus ideas en el futuro tales como surgieron en su cerebro, Ignacio de Loyola hizo todo lo posible por forjar un sistema organizado con arreglo a estrechos principios y por mantenerlo con celo militar. Hay que partir siempre de este sistema si queremos comprender el sentido religioso y espiritual de la contrarreforma.

El magno plan de educación religiosa trazado por él fué un instrumento capital para poner en acción el nuevo impulso de la fe y para conducirlo por caminos determinados. Sus Ejercicios espirituales, con su metódico cultivo de la sensibilidad y su cuidadosa dirección del alma, se convirtieron en una elevada escuela de fe y produjeron en eclesiásticos y legos entregados a su guía un estado interior determinado. Su práctica desarrollaba el poder de transformar las representaciones religiosas en una intuición sensible muy concreta y de identificar esta imagen elaborada por la fantasía con un sentimiento adecuado a su significación. La fantasía trabaja, pues, tanto desde el punto de vista de la intuición óptica como desde el del sentimiento. Las cuatro semanas de Ejercicios conducen al alma a través de los terrores del Infierno y de la Pasión de Cristo hasta el esplendor del reino celestial y, finalmente, a la unión con Dios. En las horas dedicadas a la Pasión de Cristo se debe padecer con el Señor, atormentado con lágrimas, angustia y dolor; cuando se llega a la Resurrección hay que volverse a ella con un corazón jubiloso. En el quinto ejercicio de la primera semana se evoca la imagen del aspecto del Infierno detalladamente descrito, su longitud, anchura y profundidad, de los tormentos y penas que sufren los condenados, a fin de que, si se olvida el amor a Dios, baste para contenerse el temor al castigo de los pecados. Hay que desterrar todo impulso de alegría considerando nuestra inclinación al pecado; en tales ocasiones no se ha de pensar tampoco en la Resurrección de Cristo. Este ejercicio ha de practicarse en la oscuridad, con las puertas y ventanas cerradas. Debe llegarse a una total entrega a estos terribles objetos hasta llegar al paroxismo y al horror. En la segunda semana se llega al reino de Cristo, descrito por analogía como el reino de un soberano de la tierra que llama a la guerra a sus súbditos. Cristo es presentado como un rey humano que ha sido designado por disposición divina y al que dan honor y obediencia todos los pueblos cristianos. La comparación entre Cristo y este rey se desarrolla ampliamente, y el creyente es descrito como verdadero seguidor de Cristo. El ideal caballeresco y militar de San Ignacio se expresa en esta comparación de Cristo con su soberano y hace revivir la vieja idea de la *Ecclesia militans*. El punto central del sistema todo, el fin de la representación sensible en la experiencia religiosa llega a ser en cierto modo revelado en un pasaje de los Ejercicios: «Hay que imaginar por un esfuerzo interior y ver con los ojos los vestidos, lugares y parajes y todo lo que se relacione con las personalidades representadas, pues así se logra un mejor acceso a la piedad y a todo bien espiritual» (16). Por la representación sensible de los hechos transmitidos por la fe se llega, pues, a la fe misma. Todo debe, pues, ser experimentado intuitivamente con los rasgos más claros y precisos posibles. Y para dirigir la reacción de los sentimientos se llega a dar indicaciones psicológicas respecto a los estados de consuelo *(consolatio)* y aflicción *(desolatio)* (17).

El objeto de los Ejercicios espirituales era preparar a un público extenso para una forma precisa de fe por medio de un procedimiento psicotécnico aplicable en general y conducir la fantasía religiosa en dirección prevista. Mediante una estricta delimitación de lo que debía ser contemplado y sentido, quedaba descartada toda desviación esencial y reprimida cualquier especulación, cualquier abandono individual y místico a ideas independientes. El propio San Ignacio tuvo relación con la mística en los comienzos de su vida religiosa; atravesó esta etapa de misticismo en la época en que hizo vida ascética de penitente en Manresa, el santo paraje al pie del Montserrat, y en la que llegó a experimentar visiones. Muchos ecos de esta fase quedaron impresos en su espíritu y una cierta corriente mística fluye también por los ejercicios espirituales; pero la misión que él creía le estaba encomendada, y que le indicaba su agitada época, alejó cada vez más a San Ignacio y a su obra de la mística personal. En cuanto a sus fines, mística y jesuitismo marchan en sentido opuesto. Pues mientras la mística es asocial y agota su cometido en el cultivo de la piedad individual, preocupándose solamente en sus experiencias piadosas y en sus modos de oración de la unión del alma aislada con lo sobrenatural, San Ignacio coordinó sólidamente su organización con el cuerpo social de la Iglesia. Desde el principio ideó su Orden como una organización de lucha, y todo el aparato elaborado por él lo puso como un arma, como un instrumento, en manos de la Iglesia. Todo fué dejado de lado para apresurar su máxima expansión. En la lucha contra el protestantismo, los ejercicios espirituales se acreditaron como un magnífico medio de propaganda. En Alemania, Pedro Faber, uno de los primeros compañeros de San Ignacio y el primero que influyó en suelo germánico, desplegó su principal actividad en dar a conocer los Ejercicios a eclesiásticos y laicos para fortificarlos en su oposición al protestantismo; hay testimonios de la gran influencia que ejercieron.

No podía menos de suceder que con la divulgación del espíritu que animaba los Ejercicios, la vida espiritual del mundo católico fuese afectada en amplio círculo. El que se entregaba a los Ejercicios con toda su sensibilidad se veía conducido a una consideración de acusado carácter realista de las cosas sagradas, ya que se le exhortaba repetidamente a imaginarlos de modo análogo a las humanas y a hacerse cargo de ellas mediante los sentidos. Semejante método lleva al espíritu a naturalizar y materializar lo divino. El practicante de los Ejercicios debe derivar de su adiestramiento una estrechísima relación con lo santo y lo divino.

La rápida expansión y el género de actividad de la Compañía de Jesús explican la extraordinaria influencia que ejerció. Instituyó colegios mayores o menores en muchas ciudades, reorganizó la enseñanza, consiguiendo con ello su influencia sobre la educación espiritual. Por medio de la confesión, cuya frecuente práctica se instaba a los fieles, especialmente por su influjo, los miembros de la Orden lograron señorear las profundidades del corazón humano. Da al púlpito una serie de brillantísimos y afortunados predicadores; otros de sus miembros obtienen en las Cortes de los soberanos posiciones importantes, tienen acceso como confesores a las familias reales y ponen en juego sus influencias en los asuntos del gobierno. La Orden empleó también con talento y eficacia uno de los más influyentes medios de propaganda: la satisfacción del gusto y de la suntuosidad. En las festividades religiosas de la Orden se desarrollaba un magnífico fausto con todo género de ostentación. No sólo en ellas, sino también en otras ocasiones y solemnidades cortesanas, los jesuítas llevaron el drama, a cuyo desarrollo habían contribuído, a la escena; la comedia jesuítica dominó en parte el teatro. Y todo ello arraigaba en el terreno común de una educación humanística internacional, que era cultivada en los planteles de la Orden. Una corriente uniforme, que era constantemente ali-

mentada en la fuente de la capital de la Orden, Roma, circulaba a través de todos los países. De este modo, pues, el jesuitismo puso su profundo sello en la vida social toda del barroco e influyó en su estructura.

Ninguna justificación especial necesita, pues, el hecho de que el arte producido por esta cultura experimentase la influencia de la Orden no sólo por los numerosos encargos recibidos por su conducto, sino por medio del ambiente espiritual que ella había creado. Los artistas, como todo el mundo, fueron afectados en su sensibilidad y su fantasía por la influencia jesuítica. Bastará nombrar a dos de los artistas más grandes e influyentes que estuvieron en estrecha relación con la Orden: Rubens y Bernini. Sabido es que Bernini practicaba los Ejercicios espirituales.

Hay que observar que ciertas representaciones y ciertos temas psicológicos esenciales en los Ejercicios espirituales llegan a condensarse en algunos tratados de arte de la segunda mitad del siglo XVI en normas precisas para la representación plástica en obras de arte religiosas. Gilio, al apasionado defensor de una teoría artística apoyada en fundamentos religiosos, pide, por ejemplo (18), que al representarse escenas de la vida de Cristo la expresión y el sentimiento estén de acuerdo en cada caso con el tema respectivo y concierte fielmente con su contenido. En las escenas de la Pasión, la evidencia del sufrimiento y del dolor debe despertar la más enérgica compasión; en las de gloria, la Transfiguración, la Resurrección, la Ascensión, el Señor debe aparecerse con todo el seguro poder de su magnificencia (glorioso, divino, grande). Es lo mismo que San Ignacio recomienda a los practicantes de sus Ejercicios; que se formen con su fantasía imágenes de los asuntos sagrados. Desde el punto de vista artístico, el frío y artificioso falseamiento de los temas sagrados realizado por el manierismo no satisface al sentimiento religioso; se desea mayor fuerza de sentimiento y de expresión. Del mismo modo que Gilio rechaza el retorcimiento de los cuerpos practicado por los manieristas, exige para la Pasión de Cristo representaciones tan importantes, que el contemplador tenga que sentirse movido a compasión. Todo ello lo hizo suyo el jesuíta Possevino y en parte lo recapituló literalmente en su *Tratado latino sobre la poesía y la pintura*, libro poco original e importante, pero muy difundido. Pone su mayor energía en afirmar que Cristo no debe ser representado al modo que lo hacían los artistas contemporáneos, como hombre hermoso y gallardo, sino como víctima del mundo, desfigurado por sus tormentos y heridas (19). En el *Riposo*, de Borghini se defiende esta misma opinión y se vuelve a insistir en que las escenas de la Pasión deben estar impreganadas de emoción fuerte y excitar la compasión. Este punto de vista pone en primer término la cuestión de que el artista no ha de representar los asuntos religiosos sólo para exhibir su particular destreza, sino para mover a los demás a devoción. Esta tendencia a acentuar el sentimiento y la pasión halla en el barroco satisfacción amplia.

4

El elemento que contribuyó esencialmente a profundizar y sensibilizar la devoción de la contrarreforma, que influyó en toda la vida espiritual y proporcionó fuerte incentivo a la fantasía religiosa, fué la mística, con el matiz que recibió en el siglo XVI, fruto también, como el jesuitismo, del espíritu español. La mística constituyó, es cierto, siempre una parte esencial del catolicismo; pero ha habido épocas en las cuales su influjo sale a la superficie de la cultura con especial fuerza, como los siglos XIII y XIV, y otros en los cuales sus efectos quedan más oscurecidos y secretos. Desde la segunda mitad del siglo XVI, la Humanidad se ve invadida por una ola de fe y de sentimiento místico, que alcanza más o menos a todas las clases sociales. España donó al mundo a Santa Teresa, la que ha sido llamada (20) «la santa más grande de la Iglesia católica y aún la más grande mística de la historia de la religión». Ella agrupó en torno suyo una corona de temperamentos místicos entre los cuales corresponde el primer lugar a San Juan de la Cruz. Estos místicos contribuyeron consciente o inconscientemente a dar al movimiento religioso de la contrarreforma una definida y enérgica dirección.

En sus fundamentos, la mística resucitada en España es idéntica a la medieval y muestra su mismo doble aspecto ascético y erótico, si podemos designar de este modo el impulso amoroso del alma hacia la unión con Dios en el éxtasis.

La sumisión de la carne por medio de la castidad es, lo mismo que en la Edad Media, un santo deber para los místicos españoles. Los ejercicios ascéticos fueron llevados a los más severos extremos y las más penosas torturas. Revivir la Pasión de Cristo en todo su espanto y experimentarla en el propio cuerpo es el camino que conduce a la salvación. Vuelve a restaurarse de nuevo en su pureza la idea monacal de la Edad Media, la renuncia y humildad de la devoción medieval, para mantener el ideal católico, de un lado, contra la paganización y la sensualidad del Renacimiento y, de otro, contra los avances del protestantismo. En este sentido, Santa Teresa y sus compañeros emprendieron asimismo una reforma conventual. El franciscano San Pedro de Alcántara, una de las figuras más impresionantes de la mística española, se sometió a las más horrendas pruebas corporales; confesor de Santa Teresa en Avila, tenía, como la santa dice en el libro de su vida, «fuertes éxtasis y fuego de amor de Dios», y a ella se le apareció frecuentemente en toda su gloria después de su muerte y le amonestaba. San Juan de la Cruz, alma hermana de Santa Teresa y compañero suyo, el cantor de uno de los más asombrosos poemas místicos, fué también un virtuoso del ascetismo. Estos religiosos, que mantenían relación espiritual y se sentían ligados por íntimos lazos, daban ejemplo y dirección para la vida eterna y forjaban de este modo un ambiente místico.

Ante las miradas de las gentes de aquel tiempo surgió un tropel de figuras ascéticas que llevaban escritas en su carne las huellas de sus abstinencias y sus maceraciones, que con su mera presencia y con su aspecto exterior obraban como un memento y ponían en conmoción la fantasía y el corazón de los contemporáneos. Si a la ascética cultivada por el círculo de Santa Teresa y San Juan de la Cruz se entremezclaban tonos

espirituales blandos, melancólicos, románticos y de sentimentalidad elegíaca, junto a éstos estaba aquella otra dirección rigurosamente exclusiva y sombríamente apasionada representada por San Francisco de Borja, duque de Gandía, tercer general de los jesuítas, «el cual se torturaba y atormentaba a sí mismo y a todas las almas por él dirigidas por medio de imágenes de corrupción, y con vapores de podredumbre, que según él están latentes en todas las cosas terrenales» (21). En oposición a la reforma, el catolicismo contrarreformista da al ascetismo una luz nueva. Mientras el protestantismo se aparta de toda piedad externa, y con la amplitud de su concepto del deber da una fuerte reglamentación de la vida social y recluye todo impulso ascético en el interior de la conciencia, el catolicismo se embriaga con el ideal de la ascética de la carne y le otorga un triunfal homenaje. El arte es todavía hoy para nosotros un testimonio vivo de cómo se exaltó este ideal ascético y hemos de ver de qué modo lo tradujo en formas de intuición estética.

El elemento erótico es el componente íntimo de la mortificación de la carne para los místicos españoles. El proceso sigue el impulso del alma hacia Dios y la unificación con el Altísimo, en la que el alma encuentra su paz, su reposo y el goce de una inmensa dicha, tiene lugar en virtud del amor. Pero no se trata de aquel modo que tiene de explicar la mística la teología dogmática, otorgándole una realidad «científica» con ayuda del aparato conceptual de la filosofía antigua, sino de la intensidad de la vida y de la experiencia considerada por la fantasía sensitiva e imitativa. El elemento más al alcance de todos, por decirlo así, el más popular, es el que realiza los más importantes y extensos efectos. En toda mística cristiana figura en primer término como elemento primordial «el amor». Esto no ha sido experimentado quizá por nadie, ni por nadie tan sugestivamente expresado como por Santa Teresa. Sus escritos son, como ha dicho un religioso católico moderno, «excepcionalmente valiosos por esa razón, puesto que en ellos, por primera vez en la mística, el torrente de experiencia del amor ha excavado su propio lecho» (22).

Hacía ya tiempo que existía en el círculo de ideas del Cristianismo una forma de mística que interpretaba la relación del alma con el Sumo Bien según el modelo de la sensualidad erótica: era la mística que ha sido llamada mística nupcial (Brautmystik). Continuamente surge en este género de mística el fenómeno de que el hombre, si quiere objetivar y comunicar a los demás con sus recursos mentales y verbales aquel acontecimiento espiritual que es para él una evidencia íntima y que le ha elevado a un máximo de goce, tiene que tomar sus expresiones en la esfera de imágenes del amor sensual, por ser el único capaz de ofrecerle fórmulas de expresión adecuadas, sentimientos análogos de placer y deleite. Frases exaltadas, líricas, ebrias de ternura, acuden a los labios del místico, de aquel repertorio verbal que atesora la expresión del comercio amoroso, en tanto que el que escucha o lee esos textos explica espiritualmente las imágenes sensuales. Desde que Orígenes identificó a Cristo con el Eros y en su interpretación del *Cantar de los Cantares* admitió al Eros platónico, el simbolismo erótico penetró en la religión cristiana y se ligó estrechamente a la intuición mística. El *Cantar de los Cantares* ha sido reconocido tanto por la mística oriental como por la de Occidente, como el más acertado símbolo y constantemente ha sido puesto en para-

lelo con la experiencia mística. Aceptado en Occidente como metáfora mística, merced principalmente a la paráfrasis hecha por San Bernardo, recorrió los claustros en donde sirvió a las místicas religiosas como modelo y apoyo para ardientes experiencias y efusiones de amor, constituyendo parte esencial y constante de la literatura mística. En él se inspiraron Santa Teresa y los místicos españoles y con él se relaciona toda una extensa y frondosa literatura.

La singular significación de Santa Teresa está en que ha aportado a la mística erótica y a su lenguaje convencional rasgos de la vida espiritual de su tiempo y de su ser individual. Ella ha desarrollado una manera de mística nupcial individualizada que emanaba íntegramente de su propia experiencia femenina. Lo que experimenta subjetivamente en sus éxtasis amorosos lo analiza y describe por medio de terminología y metáforas eróticas. Con caluroso lenguaje entusiástico se complace en la dulce sensación de abandono, en el arrebatador éxtasis del comienzo de la celestial unión y pinta en rápidos bosquejos situaciones que llevan la imaginación al terreno de lo corporal y lo sensual. Pondera siempre y exalta los atractivos corporales del Celeste Esposo, la belleza de sus miembros y sus manos. El beso del *Cantar de los Cantares* presta alas a su fantasía en su relación con él. Para dar idea de la forma en que se manifiesta esta mística nupcial y para poder estimar los efectos de tales confesiones preferimos citar un pasaje significativo de su obra *Conceptos del amor de Dios sobre algunas palabras del Cantar de los Cantares*:

«Está [el alma], cuando está en este gozo, tan embebida y absorta, que no parece que está en sí, sino con una manera de borrachez divina, que no sabe lo que quiere, ni qué dice, ni qué pide. En fin, no sabe de sí, mas no está tan fuera de sí que no entienda algo de lo que pasa.

»Mas cuando este Esposo riquísimo, la quiere enriquecer y regalar más, conviértela tanto en sí, que como una persona, que el gran placer y contento la desmaya, le parece se queda suspendida en aquellos divinos brazos, y arrimada a aquel sagrado costado y aquellos pechos divinos: no sabe más de gozar, sustentada con aquella leche divina que la va criando su Esposo, y mejorándola para poderla regalar, y que merezca cada día más.»

Es esencial el hecho de que en el centro de todas estas consideraciones está la idea de que el alma es algo como una criatura a la que hay que tratar delicadamente, tierna, llena de abnegación, dispuesta al sacrificio, sedienta de amor y deliciosamente melancólica. El alma es dotada con toda la sensibilidad femenina que la Santa deduce de su propia experiencia interior.

De qué modo sean acogidas por un público estas efusiones eróticoespirituales depende por completo del terreno en que caigan. En todo caso no puede negarse que contienen un elemento capaz de caldear fibras sensuales fácilmente excitables y que tales escritos místicos ofrecen a muchas gentes, justamente por esa razón, un atractivo y un aliciente. Lo que no puede examinarse es hasta qué punto intervienen en ese erótico misticismo sensaciones sensuales de quien lo practica y escribe. Ya en la Edad Media se sabía que muchas veces tras la mística religiosa se encubre un erotismo sexual, y poseemos testimonios de que no era ignorado este peligro. David de Augsburgo deseaba asimismo, por

esa razón, separar lo erótico de lo místico en cuanto contuviese algún elemento sensual. También estaba en el propósito de San Ignacio mantenerse a distancia de toda mística sin freno y sin dirección.

Los contactos entre la erótica sexual y la religiosa han sido tomados frecuentemente por la psicología moderna como objeto de investigación y discusión. Pero en tales consideraciones hay siempre una tendencia a destacar en primer plano lo anormal y lo materialmente fisiológico, con lo que generalmente queda oscurecido y no encuentra explicación satisfactoria el fenómeno propiamente religioso. Es así como han encontrado Santa Teresa y San Ignacio sus respectivos monografiadores patológicos (23). No cabe duda de que sobre Santa Teresa, que sufrió una grave enfermedad a los diecinueve años y padeció desde entonces ataques epilépticos, pesaba alguna anormalidad patológica. Una vida de duro ascetismo y la provocación artificial de estados inconscientes de éxtasis supone ya, en fin de cuentas, una constitución fundamentalmente anormal. Pero precisamente el genio religioso, en cuanto tal, rebasa en ciertas direcciones las fronteras de la norma habitual. Para el sincero devoto, los movimientos sexuales son un misterio con el que cada cual tiene que luchar a su modo y estar dispuesto a que nada salga del recinto de su intimidad, y sobre el que es imposible decir algo fundado. No es asunto nuestro distinguir seguramente hasta qué punto la disposición para la erótica mística resulta favorecida por la contención sexual, por dotes erotómanas o por prácticas ascéticas, o hasta dónde una sensualidad reprimida y acumulada puede descargar en explosiones de sentimiento erótico religioso, concebidas verbalmente. La odiosa interpretación despectiva de Nietzsche ha sido en este caso demasiado unilateral, simplista y tendenciosa. Si una naturaleza como la de Santa Teresa, que fué, sin duda, un genio religioso, y a la que sólo como tal consideramos, estaba sujeta a una excitabilidad sexual exacerbada a causa de su constitución epiléptica, es cosa que carece de importancia para nosotros.

Hay que hacer notar, incidentalmente, que Dostoiewski, que era un epiléptico, cuenta en sus cartas que los ataques se hacían preceder en él por sensaciones de voluptuosidad. En su novela *El idiota* hace describir al protagonista, epiléptico también, las sensaciones místicas de una *existencia más alta* que experimenta en un ataque. Y el príncipe enfermo llega por sí mismo a preguntarse: «¿Ahora, cuál es la causa de esto que llaman enfermedad y anormalidad? ¿Qué me importa, si el efecto, si la sensación de ese momento recordada en el estado normal se me aparece como la suma armonía y la suma belleza, despierta en mí sentimientos desconocidos, me hace experimentar lo sublime, la plenitud y la eternidad y me hace reconciliarme con todo como si sintiese una entusiástica fusión triunfal con la más alta síntesis de la vida?» «Estas nebulosas expresiones para manifestar sus sentimientos —dice el autor en otro lugar— le parecían muy claras para sí mismo; solamente las encontraba demasiado pálidas. Pero de que se tratase realmente de belleza y entusiasmo triunfal y de la altísima síntesis de la vida, de eso no podía dudar, y sobre todo no hubiera sido capaz de admitir una sola duda» (24).

Cuando, recientemente, el psicólogo ginebrino Flournoy esbozó el estudio de una «mística moderna» basado en sus investigaciones y en los testimonios de la propia mujer por él observada (25), en cuya estructura espiritual intervenía profundamente el motivo sexual y erótico, dejó impreciso hasta qué punto ese caso y ese estado son susceptibles de generalización; pero lo esencial para el caso es que no se trataba de un genio religioso.

Es, empero, para nosotros de mayor importancia, si queremos juzgar en la variedad de sus irradiaciones la acción ejercida por una personalidad como Santa Teresa y su género místico sobre la cultura y especialnente sobre el arte, el hecho de que sus noticias sobre los sentimientos y experiencias de estas alucinaciones extáticas y saturadas del amor de Dios están concebidas de forma que tiene que tomar sus modos de expresión y sus imágenes de la esfera del amor sensual para poder describir de algún modo lo inefable de estos estados de bienaventuranza. Esto daba motivo y punto de partida para interpretar de modo material el simbolismo erótico y autorizaba, a la vez, a un arte que disponía de medios de expresión naturalista, si quería reproducir estados de éxtasis, a traducir al lenguaje de la intuición óptica lo que en su más profundo sentido tiene de incomprensible la experiencia mística, interpretándolo con los motivos expresivos de un erotismo sexual, que es lo que realmente hizo el barroco.

Hay que observar también a la vez que escritos como los de Santa Teresa ofrecen a la imaginación abundante materia y tratan con detallado naturalismo todo lo que tiene lugar en el campo de la experiencia mística. Frente a la mística medieval es algo totalmente nuevo en las ideas y en el estilo el método psicológico con que Santa Teresa expone sus auto-observaciones. En ocasiones lleva, ciertamente, este autoanálisis muy lejos para su época, al afinar su mirada en la descripción de la naturaleza humana, tanto en su aspecto fisiológico como en lo psicológico. Las obras de Cardanus, de Cellini, de Montaigne, son jalones en el progreso realizado en la condensación y en la expresión verbal de la introspección. Mas con Santa Teresa se manifiesta un nuevo modo de significar con palabras estados de ánimo íntimos, flúidos y ardientes.

Para la gran mística las cumbres de su vida espiritual son los instantes de unión sobrenatural, de lo que por gracia y don divino fué elegida a participar. Esboza repetidas veces en sus escritos descripciones del curso de las moradas que conducen al feliz aniquilamiento; es el libro de su vida la principal fuente en lo que se refiere a sus experiencias místicas. El alma asciende a la *unio mystica* a través de cuatro grados de oración: meditación, quietud, unión y arrobamiento (otros místicos establecen otra división). Constantemente, y con variantes diversas, la escritora trata de darnos cuenta de lo que experimenta espiritual y corporalmente en cada uno de estos grados. No sólo analiza las modificaciones de los sentimientos, las dolorosas angustias, antes de obtener de la Gracia los entusiásticos arrebatos y los desesperados reveses, sino que nos da también detalladas descripciones de las modificaciones fisiológicas del cuerpo durante los accesos hasta la completa pérdida de conciencia, en la que tienen lugar las visiones alucinatorias. Y esto lo hace con una claridad viva, con tan sugestiva fuerza persuasiva, que sus confesiones reciben un poderoso valor de verosimilitud y evocan impresionantes imágenes de procesos somáticos espaciales muy definidos y de intuiciones sobrenaturales. Y para aclarar en qué direcciones puede ser excitada y conducida una fantasía reproductora por medio de tales revelaciones y confesiones, citaremos a con-

tinuación algunos trozos de la autobiografía de Santa Teresa en que se ocupa de estos momentos de éxtasis:

«En estos arrobamientos parece no anima el alma en el cuerpo, y ansí se siente muy sentido, faltar de él el calor natural: vase enfriando, aunque con grandísima suavidad y deleite.»

«No digo que entiende y oye [el cuerpo] cuando está en lo subido de él [del arrobamiento], digo subido, en los tiempos que se pierden las potencias..., que entonces no ve, ni oye, ni siente, a mi parecer.»

Describe también las angustias mortales que la acometían. Entonces las articulaciones se le descoyuntan, quedan las manos rígidas y tiene que soportar grandes dolores.

Otras veces nos da a conocer las luchas espirituales que tiene que experimentar cuando intenta resistir a un trance de éxtasis. «Algunas [veces] podía algo con gran quebrantamiento; como quien pelea contra un jayán fuerte quedaba detrás cansada; otras era imposible, sino que me llevaba el alma, y aun casi ordinario la cabeza tras ella, sin poderla tener, y algunas todo el cuerpo, hasta levantarle.»

Estas descripciones, basadas en una observación precisa y refinada de lo físico y lo psíquico, expuestas en su estilo animadamente seguro y flexible, significan algo nuevo en la literatura mística. En lo que respecta al materialismo de sus descripciones, Santa Teresa está próxima a los Ejercicios espirituales de San Ignacio. Así como en éstos se trazan cuadros comentados de modo preciso y gráfico, y, por decirlo así, aptos para ser evocados por la fantasía, del mismo modo ella produce en sus lectores la ilusión de seguir paso a paso sus experiencias corporales y espirituales y de revivirlas con plena intensidad. Su estilo de escritora atrae plenamente con su encanto y estimula en alto grado la capacidad de identificación del lector. Vemos a la mística ante nosotros; vemos cómo lucha con su cuerpo, cómo al iniciarse el trance cataléptico comienzan las alteraciones fisiológicas; sentimos con ella cómo sobreviene el espasmo al pasar de la conciencia despierta al desmayo; cómo en el momento culminante del éxtasis se derrite en goces de amor. No puede, pues, dejar de producir impresión la dulzura e intimidad del lenguaje en todo ánimo sensible. Igualmente se hacen notar en varios aspectos de aquéllos notas de culto a la belleza y al espíritu que existen en Santa Teresa.

Aunque la mística y el jesuitismo tienen, naturalmente, puntos comunes, se encuentran a veces en la práctica en actitud de recíproca desconfianza, que llegó en parte a despertar luchas agrias y contiendas entre ambos. San Ignacio quiso, ya se ha dicho, apartar a su Orden de la mística extática con especial decisión. Pues mientras ésta llega a las verdades salvadoras por experiencia individual, sin intervención de la Iglesia, a él le importaba provocar una activa religiosidad solícita por medio del entrenamiento de la voluntad personal y la coacción de una obediencia militar, así como poner a la disposición de la *Ecclesia militans* una tropa de combate siempre dispuesta y adiestrada para su deber. Nada tenía que ver con aquel pasivo apartamiento del mundo de la mística y su pesimismo fundamental frente a todo lo terreno. El necesitaba gentes listas para la acción, de voluntad consciente, dominadoras y de aguda inteligencia; gentes que no perdiesen nunca su poder sobre cuerpo y espíritu para realizar su misión; gentes a las que no podía permitirse distraer energías de su peculiarísimo deber mortificándose y recreándose en visiones religiosas personales. Así, pues, si la Orden apartaba de sí por principio el ideal ascéticomístico, no pudo, sin embargo, en algún respecto sustraerse a su influencia sobre sus miembros en particular, especialmente porque había arraigado demasiado profundamente en la conciencia religiosa de círculos muy extensos y era venerada por un numerosísimo grupo de fieles. Cada uno de los dos fenómenos encarna un aspecto del catolicismo de la contrarreforma, y como símbolo de ello puede quizá recordarse que San Ignacio de Loyola y Santa Teresa fueron canonizados en el mismo día. El jesuitismo representa el elemento activo, luchador y heroico, instituído para la conservación, propagación y defensa de las verdades positivas de la Iglesia; por su mediación se mantenía en tensión en todas sus manifestaciones y empresas la decisión de victoria de la *Ecclesia militans*. La mística es el sentimiento expresivo de una devoción que busca el logro del supremo bien en actitud pasiva frente a todo lo terrenal, mundano y jerárquico, por vía individual y abismándose en sí misma, que mediante el delirio y el abandono a los sentimientos busca su satisfacción y aquieta su ansia de salvación. Estas dos direcciones han impreso sus huellas en la cultura toda; las dos también encontraron en el arte expresión.

El mundo de las visiones ascéticas y místicas ejercía un maravilloso atractivo sobre la fantasía de amplios círculos de gentes; tenía especialmente encantos y fuerza de sugestión para todo el que tenía predisposición e impresionabilidad para todo lo misterioso. En España aparecieron una multitud de tratados místicos que fueron traducidos a otros idiomas, que se acogían con ansiedad y se imitaron en otros países, y que constituyen una parte no despreciable de la literatura religiosa edificante. En el público fermentaban todas estas confesiones, que se insinuaban en las almas con su devoción dulce, íntima y llena de abandono; en su *exaltación* quietista presentaban al vivo ante los ojos cómo podía el hombre aun en la tierra experimentar el goce de la unión celestial en raros momentos por la acción recíproca de la gracia divina y el propio esfuerzo y las visiones y revelaciones que eran comunicadas en la divina embriaguez del visionario. En todas partes se formaron círculos que se dedicaban a cultivar el pensamiento místico; piénsese en el papel desempeñado por madame de Guyon en el París de Luis XIV. La vida espiritual de la sociedad europea estaba entretejida de hilos místicos. Pero junto a la mística personal se abre paso también la mística psicológica y especulativa, que había recibido un gran impulso con el pensamiento platonizante del humanismo; arraigan ambas en el mismo fenómeno psicológico primario, pero difieren en métodos y objeto, aproximándose a veces y a veces situadas en franca oposición. Desde que Marsilio Ficino, en el *Quatrocento*, había puesto al alcance de sus contemporáneos la doctrina del Eros platónico en su obra *Sobre el amor*, hubo de propagarse en los círculos intelectuales y estéticos una concepción mística del mundo basada esencialmente en el neoplatonismo. En las meditaciones y contemplaciones del anciano Miguel Angel se aliaba la mística especulativa y la divina.

La mística panteística encontró su más apasionada manifestación en una elevada forma artística y literaria en Giordano Bruno, contemporáneo de Santa Teresa y víc-

tima de la contrarreforma. Para él, la identificación mística con lo absoluto divino es la culminación de la experiencia filosófica. El apóstata ex fraile no quiere saber nada de la ascética religiosa; liberado de toda clase de ligaduras y prejuicios eclesiásticos, entregado con todas sus fibras a las apariencias y al atractivo estético de los fenómenos terrenales como hombre del Renacimiento, con orgullo intelectual había aprendido de Copérnico a seguir las sendas de un mundo espacial infinito recién alumbrado y sólo consideraba a las mortificaciones corporales como objeto de mofa. La *Unio mystica*, la ascensión del alma individual al alma universal, es para él un acto de libre determinación espontánea. Pero el alma universal comprende a la vez lo bello y lo divino. El culto a la belleza y el culto a Dios están situados en la misma esfera. Lo estético reside en el seno de la conciencia divina. El arte se asemeja a la divinidad revelada; así se expresa la profesión de fe de una época que siente profundamente el arte.

Aunque la meditación especulativa limitada, esencialmente estética, de Bruno difiere, además de la mística católica en sus fines, se mueve, sin embargo, en el mismo mundo ideológico y usa el mismo lenguaje que ésta. A los que aspiran a la identificación con la divinidad los llama él «mártires de amor». Y cuando traza una imagen de esta ascensión del alma lo hace con las palabras con que lo haría un místico cristiano al describir sus éxtasis: «Así, pues, ella (el alma), en virtud de la contemplación, se remonta sobre el horizonte de los afectos naturales y es impulsada hasta donde conoce con limpia mirada la diferencia entre esta vida y la otra, y entonces llena de elevadas ideas, anulando el cuerpo, aspira a las alturas, y aunque vive aún en la carne, en lo interior está como muerta; aquí abajo permanece sólo en cuanto está animada, pero está ausente en cuanto a la actividad espiritual. Pues aunque su carne vive aún, no tiene ya aquí su centro propio de actividad» (26). Bruno se ha inspirado íntegramente en las ideas y en las fuentes todas de la mística, incluso en la mística nupcial y en el *Cantar de los Cantares*. En su lenguaje, inflamado por una vibrante sensibilidad, compara en una ocasión la unión mística «a aquella muerte del ser vivo que origina el altísimo goce, al que los cabalistas llaman *Mors osculi* (muerte del beso)». El hombre puede gozar en el embriagador sentimiento de una facultad de comunicación intuitiva entre la persona y la divinidad, entre el alma individual y el alma universal, un entusiástico y poderoso impulso de vida. El estima como tipo ideal «el *furioso eroico* que está cierto de lo bello y lo bueno y se eleva a la divinidad con las alas de la razón y de la voluntad racional».

Lo heroic. El Renaixement

5

Con ello llegamos al concepto de lo heroico, que con el Renacimiento había recibido nueva y propia valoración y sentido, y en el que hay que detenerse un tanto por ser de especial importancia para nuestra consideración del mundo ideológico y del arte de la contrarreforma.

El humanismo preconiza lo heroico como valor vital e ideal estético y le otorga determinadas cualidades matizadas por las ideas de la antigüedad clásica. En lugar del ideal medieval y cristiano, cortesano y caballeresco, se pone el ideal heroico y clásico. Contiene éste en sí la apoteosis de lo humano y corporal, del cuerpo bien proporcionado como fenómeno estético, y considera al desnudo como su más puro y perfecto símbolo. El concepto de lo heroico en el Renacimiento no es ya un mero calco de la antigüedad, sino que recibe, en su sentido de humanidad sublimada en lo corporal y lo espiritual y psíquico, y por medio del sentido vital y la disposición cultural de la época, sus matices especiales y su valoración precisa en sus aspectos estético y ético. Poco a poco se fué formando una idea de lo heroico claramente delimitada. Llegóse a resucitar con otras ideas y cualidades vitales de la antigüedad el ideal heroico tal como se deducía de la literatura y los monumentos antiguos. El humanismo tendía, en oposición a la Edad Media, a considerar la antigüedad como fenómeno histórico y mitológico en una interpretación lo más aproximada posible, en su estilo heroico. Pero no bastaba la posición intelectual y literaria para incorporar a este proceso nuevas formas de representación. Primeramente se arbitraron fantasías, imitando todavía hechos y figuras de la antigüedad con los usuales tipos acostumbrados caballerescos, cortesanos y románticos, con trajes de moderno realismo. Sólo cuando el arte se había formado ya con propósito consciente y perseverante en los monumentos antiguos, y se había puesto en estrecho contacto con ellos, se abrió paso una adecuada representación de lo heroico, depurada formalmente e influída por el espíritu humanístico que arraigó en la fantasía de la época con su fusión de cualidades ópticas y sentimentales. En el curso del *Quatrocento* tuvo lugar la enérgica sustitución en la interpretación figurada, de lo cortesano y romántico, por lo heroico a la antigua. Podemos seguir en la pintura la transformación del traje y el porte de las figuras en la transición de la moda *alla francese* por el gusto *all'antica*. La revolución se realiza en todo el estilo de la vida, en las diversiones, en el lujo, en las fiestas públicas; en todas las cuestiones del gusto eran siempre decisivos los modelos de la antigüedad.

El concepto de lo heroico como valor cultural se enlazó con esferas muy diversas en su interpretación por el Renacimiento, asociándosele a la vida real, a las íntimas tendencias espirituales y psíquicas y a las formas artísticas.

En lo que toca al primer punto, la época se complace en considerar a los contemporáneos, famosos por sus dotes insignes, bajo una imagen heroica. En el banquete platónico de Lorenzo de Médicis, en Careggi (7 de noviembre de 1474), al que se refiere Marsilio Ficino en su obra *Sobre el amor*, los invitados designaron héroe a su compañero Giovanni Cavalcanti, a causa de su carácter generoso y de su noble aspecto. El heroísmo de la acción como efecto de la libre personalidad individual tiene una estimación especialmente matizada y entusiástica. Brillar por la conducta heroica y el esfuerzo heroico es propio de las pasiones violentas de los geniales hombres de armas y sus émulos y siempre los héroes antiguos aparecen como paralelo y como ideal ante los ojos. Para naturalezas como Segismundo Malatesta, Alfonso de Nápoles o César Borgia, la actitud heroica es una manifestación de su ser, y por ello cuidan de que el carácter heroico de este ser se declare en cada ocasión y se exprese ostensiblemente. Después de sus victorias se organizan cortejos triunfales en los que son celebrados a la manera de los triunfadores de la antigüedad romana. Se dejan inmortalizar en medallas acuñadas según los modelos antiguos. César Borgia llevaba grabado el triunfo de César en la vaina de su

espada de gala. El arte hubo de afanarse en varios sentidos para legar a la posteridad, bajo un aspecto heroico, la imagen de los soberanos y los condotieros.

No podemos detallar aquí todas las formas y composiciones en las que el tema heroico penetraba en la vida real y diaria de la época. Recordemos de pasada solamente los *Trionfi all'antica*, que tenían lugar en diversas ocasiones solemnes, las puertas triunfales imitadas de los arcos romanos de triunfo y otras exhibiciones de reminiscencias clásicas. Toda esta pompa contribuía a acercar materialmente el ideal humanístico heroico a círculos más extensos del mundo contemporáneo, y hasta cierto punto, a popularizarlo (27).

Por medio de las artes plásticas, puestas a contribución en semejantes obras de ocasión, las formas que encontraban este ideal en varios sentidos adoptaron ciertas notas con las que, a consecuencia del hábito asociativo, se identificó involuntariamente el concepto de lo heroico. De qué suerte y con qué medios se realizase esto es de lo que se tratará más detalladamente en el capítulo siguiente.

Pero el concepto de lo heroico se afirmaba también en el mundo espiritual, en relación con las ideas platónicas y neoplatónicas. En la aspiración del alma a elevarse por medio del Eros a las ideas divinas desde las sustancias terrenales se manifiesta un entusiasmo heroico. Entre las cuatro clases de entusiasmo divino; junto al entusiasmo poético, místico y profético, la pasión de amor es, según Ficino, el más exquisito, «porque los demás se relacionan con ella como con su objeto último y ella nos une estrechamente con Dios» (28). En el título de la obra de Giordano Bruno, *Eroici furori*, se expresa ya que en ella se trata de un desplazamiento de proceso heroico a la vida interior. El puro impulso espiritual, el proceso místico especulativo, recibe un fuerte acento valorativo mediante su heroización. El fin del esfuerzo es para Bruno comprender la unidad del hombre, el todo y la divinidad en un atrevido vuelo. Se camina hacia ella cuando «el alma asciende de la pasión sensual al éxtasis heroico».

La Iglesia católica acogió el motivo heroico con el sello que le imprimió el humanismo renaciente. Tenía, además, ocasiones sobradas para su estimación inmediata apoyándose en su propia tradición. Junto a los héroes del mundo podía poner a sus héroes: los mártires y los ascetas. La idea del héroe famoso estaba asociada desde antiguo con el mártir; en las fuentes que daban a conocer sus hechos suele llevar el sobrenombre de *gloriosus* (29). San Ignacio se empapó de leyendas de mártires en sus primeros tiempos; cuando convalecía en Loyola de las heridas recibidas en el campo de batalla, cuando su fantasía se llenaba de una romántica fe en lo maravilloso y se preparaba en su intimidad el gran camino de su vida, él soñaba con fundir los ideales heroicos del caballero y del asceta.

Para la representación plástica de lo heroico sirvieron asimismo de norma, aun en el terreno de la Iglesia, las fórmulas deducidas de la antigüedad. El *Trionfo*, según la estilización antigua, penetró también en el círculo de las imágenes religiosas. El papa Julio II hizo todo lo posible para facilitar una fusión de lo cristiano con lo heroico a la antigua (30), y aun cuando los primeros papas, enérgicamente entregados a la contrarreforma, combatieron esta especie de paganización, fué, sin embargo, una fase pasajera y poco enérgica. Cuando la contrarreforma inició su ofensiva, la Iglesia tuvo un

interés especial en hacer suyo este sector de ideas heroico; no podía, pues, desearse nada mejor que utilizar en provecho de sus fines y de su aspiración universal el concepto heroico en la forma en que, por obra del humanismo europeo, había logrado una aceptación universal. Se llegó a mostrar a la luz del heroísmo todos los hechos y obras de la Iglesia. Una literatura religiosa, encaminada a este fin, procuró influir en este sentido sobre la fantasía de amplios círculos de fieles. Y de este modo, ya de la utilización reiterada, en relación con las cosas de la Iglesia, de las palabras «héroe» y «heroico», se desprendió un matiz especial (31). Fray Jerónimo Gracián, en su *Declamación en que se trata de la perfecta vida y virtudes heroicas de la beata madre Teresa de Jesús*, menciona las diez «heroicas» virtudes mediante las cuales Santa Teresa había alcanzado la perfección (32).

En relación con esto ha de recordarse aún la *Jerusalén libertada* y sus numerosas imitaciones, en las que el viejo aparato caballeresco ha sido puesto en acción en honor de la Iglesia y el tema de la epopeya caballeresca convertido al modo clásico y heroico. El Tasso quiso crear de intento un nuevo estilo heroico inspirado en la antigüedad para este género. El aspiraba a un modelo homérico y virgiliano de acuerdo con la poética de Aristóteles, y en sus *Discorsi del'arte poética ed in particolare sopra il poema eroico*, expuso su concepto de la forma artística de la poesía heroica. Para asunto recomienda especialmente como fuente de inspiración la historia religiosa. Su obra tendía a realizar una síntesis entre el tema caballeresco y novelesco, tendencia religiosa e interpretación clásica, cuyo resultado formal calificaba el estilo heroico.

En el curso del siglo XVII se evaporó y debilitó el concepto de lo heroico al asociarse cada vez más a la actitud heroica exterior un sentimiento íntimo. Los héroes sentimentales de la tragedia francesa se nos aparecen como ejemplo excelente. Hasta qué punto la palabra «heroico» se asocia a la vida interior y finalmente se debilita y tuerce, se evidencia cuando en la novela sentimental de amor de una autora francesa del fin del siglo XVII, una dama designa como *action eroique* el hecho de que su amiga renuncie a su amante en favor suyo (33). ¡Un heroísmo de la resignación! La abundante literatura femenina de la época contribuyó a dar a lo heroico un matiz también femenino. En el siglo XVIII lo hallamos ya, en formas muy pálidas, degeneradas y degradadas.

De qué modo esta evolución se expresa iconográficamente en el arte representativo de la contrarreforma y qué papel corresponde en ella a lo heroico como elemento estilístico se hablará detenidamente en otro lugar.

6

A pesar de la resistencia inicial opuesta por la contrarreforma, en su período más agudo a la cultura del Renacimiento, llegó a aceptarla y a elaborarla ampliamente. La enemiga del papado a la antigüedad en cuanto símbolo de un humanismo pagano no fué de larga duración, y apenas fué obstáculo para su desarrollo. Los elementos de la educación clásica entraron en el catolicismo de la contrarreforma. Sobre ellos se apoyó el jesuitismo para su amplia actividad educadora, que introdujo en sus estudios la eru-

dición clásica. La Orden cuidó también la tradición clásica en el teatro, que organizó en todas partes con gran lujo, tanto para inflamar la fe como para recreo, y atrajo por su mediación a las masas. Es característica, en cuanto a la fusión de elementos religiosos y clásicos, la forma adoptada por el drama jesuítico, en el que marchan enlazadas dos corrientes, una bíblica y otra mitológica (34). Del carácter internacional de la Orden resulta que sus actividades e instituciones se manifestaban en todas partes en forma semejante. Con ello se conservaba la unidad de las tendencias culturales políticas y religiosas, ya que Roma continuaba siendo el centro del movimiento espiritual del jesuitismo, desde donde cada iniciativa nueva se difundía por todas partes.

Si el primer celo purista de los papas se debilitó pronto, tampoco el impulso moralizador se mantuvo durante largo tiempo. Los sucesores de aquellos papas enérgicos se abandonaron a las atenciones del poder temporal y pusieron su ardor más en los intereses dinásticos y absolutistas que en los intereses religiosos. Puede servir como simbólico el hecho de que Paulo V estableciese por primera vez entre los papas la moda cortesana de llevar la barba *a la Henri IV*. Roma fué de nuevo en la primera mitad del siglo XVII centro de una animación acusadamente mundana y puesto al servicio de un halagador goce de la vida y modelo de empresas artísticas y culturales. Los círculos del nepotismo, que floreció de nuevo poderosamente, constituían en la Corte papal el elemento principal de una sociedad que vivía en creciente anhelo de valores culturales y de lujo. Y como la Curia romana, la Iglesia toda fué seducida por una existencia extremadamente suntuosa. Pronto recobró una amplitud de criterio que le había sido propia en el Renacimiento, dejó manifestarse libremente las más variadas aspiraciones y apetencias, practicó junto al reconocimiento externo de los principios de la fe una dilatada tolerancia en materias de moral y de estética y cerró los ojos ante muchos excesos y libertades. Supo acomodarse a una expansión rica, liberal y caprichosa de la vida de los sentidos. La mitología erótica clásica que había irritado a Savonarola en otros tiempos, y contra la que se dirigió la contrarreforma en su primera ofensiva, estaba demasiado sólidamente arraigada en la educación general y en la vida de la fantasía para que pudiera ser eliminada con medidas violentas.

Representaciones de estos temas, que con frecuencia sólo eran pretexto para desnudos y escenas lascivas, hallaron difusión bajo la mirada del clero.

La necesidad de expresión sensual se satisfizo por el arte del Renacimiento en términos desconocidos desde la antigüedad. Numerosas demandas respecto a la representación naturalista de lo sensual por parte de los aficionados influían ya en la elección de los temas. El gusto y el capricho de aquéllos, juntamente con la capacidad y la habilidad de los artistas, se compaginaban como es lógico. Servía de incentivo, por ejemplo, el conocer la complacencia que hallaba en los motivos eróticos el emperador Rodolfo II, a quien se designaba «el primero y más grande aficionado al arte de todo el mundo» y el «Médicis alemán». Así, pues, el embajador de la casa de Este, cuando se trataba por su gobierno de regalar una obra de arte al emperador, no supo dar mejor consejo que el de que se escogiese una pintura «que fuera algo sensual». Y lo mismo que a Rodolfo II sucedía a muchos elevados y ricos señores, a los que se consideraba principalmente como coleccionistas de obras de arte. Pero tampoco se privaban los dignatarios eclesiásticos de colocar y exhibir en sus casas fantasías mitológicas pintadas o cinceladas para recreo estético y sensual. El cardenal Farnese hizo pintar a los Carracci en los primeros años del siglo XVII, en la galería de su palacio romano, aquellos frescos cuyo tema, el *Triunfo del amor*, ilustraba según una serie de fábulas clásicas que brindaban abundantes ocasiones para la exhibición de desnudeces, obra famosísima y que sirvió de modelo. Otro cardenal, Scipione Borghese, acogió en su casa el grupo en mármol, del Bernini, *Apolo y Dafne*, una de las obras más lascivas que hayan salido de cincel de escultor y cuya exhibición en la morada de un príncipe de la Iglesia fué considerada, no sin motivo, escandalosa. Para salir al encuentro de tales prejuicios morales, y al mismo tiempo estimar el trabajo artístico, compuso el cardenal Maffeo Barberini, luego papa con el nombre de Urbano VII, el conocido dístico que fué esculpido en el zócalo de dicha escultura, que constituye una defensa de la autonomía del arte frente a todo ulterior escrúpulo.

Ni aun para las obras destinadas para la Iglesia se mantuvo un cumplimiento severo de estos preceptos de censura antes mencionados. La Iglesia renunció a usar de intransigencia en este punto e hizo concesiones tanto a los artistas como al público. El que recuerda la decoración interior de muchas iglesias barrocas sabe hasta qué punto es posible hacer distinción entre la desnudez y la sensualidad.

De qué modo llegan a pactar entre sí la Iglesia, el mundo y el arte puede verse en el tratado que publicaron en colaboración un eclesiástico, Ottonelli, y un pintor, Pietro de Cortona (35), obra especialmente detestada por Winckelmann. Es, no obstante, de especial interés para nosotros, ya que tiene por coautor a uno de los más grandes pintores barrocos del *Seicento*. En la obra se dan indicaciones acerca de cómo ha de proceder un artista en su actividad profesional en las diversas ocasiones que pueden presentarse en su vida para no infringir los preceptos de la religión; se declara, además, a qué condiciones tiene que someterse en la producción de obras religiosas. Exhiben los autores un rico aparato literario documental; citan los autores eclesiásticos y los autores antiguos y utilizan abundantemente los escritores de arte, especialmente los del siglo XVI, Vasari, Lomazzo, Armenini, Borghini; la carta de Ammaniti a los académicos florentinos y Ridolfi son las fuentes que se mencionan con frecuencia. Dos puntos de vista sobresalen en el tratado y se alternan: cómo ha de obrar personalmente el artista en su profesión en cuanto miembro de la Iglesia católica y qué cualidades deben tener objetivamente las obras de arte religioso para satisfacer las debidas exigencias. Se dan consejos, por ejemplo, al artista sobre lo que debe hacer en los conflictos de conciencia en que puede hallarse; por ejemplo, cuando reciba el encargo de pintar a la querida de un gran personaje. Casos semejantes se resuelven con casuísmo oportunista y dando indicaciones para preservar la salvación del alma. El interés principal se deriva a establecer las condiciones necesarias para un arte eclesiástico cuyo valor es apreciado como inestimable para la religión. «La imagen santa sirve como instrumento a la religión acaso en mayor grado aún que la palabra escrita o hablada. Por medio del pintor habla Dios en las imágenes» (pág. 62). Bajo la autoridad del Concilio de Trento se da por decidido que las imágenes procuran grandes bienes al devoto. Los milagros de los santos deben representarse como ejemplo y para emulación.

En la concepción de la naturaleza del arte religioso se asientan mejor los principios teóricoartísticos que se le han de dar en la obra. El goce de los cuadros depende de un triple atractivo. 1.° Deleite sensual *(diletto sensitivo)*. 2.° Deleite dirigido a la inteligencia *(diletto ragionevole o intellettuale)*, que procede del conocimiento intelectual y consiste en que el espíritu percibe en las imágenes diversas cualidades con ayuda de la inteligencia, a cuya interpretación no llega sólo mediante la percepción sensible (36). 3.° Deleite espiritual *(diletto spirituale)*, que emana de las imágenes santas y brota de un sobrenatural conocimiento de la fe sobrenatural. Un interés común se dirige a la percepción sensible, a la inteligencia y al sentimiento religioso por la realización del efecto estético.

Como criterio para juzgar las obras de arte sirve también aquí el concepto del «decoro» que corre por los escritos teóricos desde el Renacimiento hasta el fin del siglo XVIII. Todo lo indecoroso se excluye por sí mismo, porque no puede ponerse al lado de lo que prescribe la religión cristiana. No todo desnudo es obsceno ni, por consiguiente, hay que desterrarlo del arte religioso, si se atiende solamente a cubrir las partes vergonzosas del cuerpo. Al criterio del artista que hace la obra queda la estimación de lo que considera decente y en cada caso debe estar en condiciones de darse cuenta de lo que es decoroso. En todo caso se deja ver la inclinación del artista que colabora en la obra cuando se dice en ella que supone mayor maestría en el arte el pintar o modelar un cuerpo desnudo que vestido. Con quebradiza dialéctica, y no sin incurrir en contradicciones, se demuestra que es lícito el empleo del desnudo en el arte cristiano; vemos, tras esta afirmación, a un artista que no tiene intención de renunciar a semejantes asuntos, y el teólogo ha de esforzarse para defender este caso con argumentos casuísticos. Ya no se trata del punto de vista intolerante que encontrábamos en el *Diálogo* de Gilio. Se reconocen al lado del arte eclesiástico los derechos del arte profano, que no puede ser excluído, como tampoco se proscriben los libros y las enseñanzas paganas. El texto se extiende en sutiles consideraciones para mostrar con ciertas reservas conciliable con la conciencia la representación de dioses paganos. Un buen pintor puede, ciertamente, prescindir de ello; pero si recibe encargos de esa especie no ha de creerse obligado a declinarlos.

Todas estas disquisiciones se aducen y encaminan a sancionar ante el público la existencia de un orden de cosas innegable con un aparato erudito y escolástico y para dar una justificación a lo que a más severos caracteres o a los herejes protestantes pudiese acaso parecer escandaloso en obras dedicadas a la Iglesia.

Rara vez, que sepamos, surgió un conflicto entre los artistas y los que encargaban obras para las iglesias sobre la cuestión de lo que fuera adecuado o decente en un asunto religioso. La Iglesia demostró en la práctica una gran amplitud de espíritu. El caso más famoso de una divergencia de criterio —y para eso tuvo lugar aún en el período severo de la contrarreforma— es la recusación del cuadro de Caravaggio para el altar de San Mateo por el clero de S. Luigi dei Francesi, que criticó la figura del santo, según cuenta Bellori, diciendo «que carecía de *decoro* y de aspecto de santo, sentado con las piernas cruzadas y con sus pies indecentemente vueltos hacia el público» (37). Era la primera obra (hoy en el Museo de Berlín) con la que se presentaba al público romano aquel artista, difamado como naturalista en su borrascosa juventud. La cuestión se

zanjó pintando el artista un nuevo cuadro. El asunto quedó reducido a un incidente sin que supusiera un obstáculo a la ulterior carrera de Caravaggio como pintor religioso y sin que perjudicase en modo alguno sus relaciones con los altos dignatarios de la Iglesia que entonces le protegían. Poco a poco fueron imponiéndose naturalismos muy diferentes.

Una interpretación más rigurosa que en Italia y los países de ella dependientes dominaba en España. Felipe II es un ejemplo clásico de cómo podían unirse devoción y sensualidad. De ceremoniosa reserva en lo extremo, y guardando siempre el decoro, dió libertad a sus impulsos eróticos en sus gustos artísticos privados. En general, la Inquisición y la opinión pública presionaron en España para limitar y rechazar enérgicamente el desnudo en lugares accesibles a todos. Una ojeada a las obras españolas del barroco lo demuestra. De modo muy riguroso se expresó sobre este punto el pintor Pacheco, suegro de Velázquez, que fué nombrado en 1616 asesor artístico de la Inquisición, y que añadió a su obra sobre la pintura una parte que trataba de la manera de interpretar concretamente los asuntos religiosos según el sentir de la Iglesia (38). El se manifiesta todavía íntegramente bajo la influencia del período del Concilio de Trento y expresa juicios mucho más rigurosos que los posteriores del libro Ottonelli y Pietro da Cortona; rechaza en general y en particular el desnudo y no concede validez al argumento que lo reconoce como postulado artístico y le otorga en este sentido especiales preferencias. Su exigencia de no pintar desnudo ni siquiera al niño Jesús no fué, a pesar de todo, seguida en la práctica por el arte español.

Erotismo

7

Dado que el factor erótico conquistó un lugar tan importante en el arte de la contrarreforma y que, sobre todo, constituye un rasgo tan acusado de la escultura barroca, hay que decir algo sobre el papel que en ella desempeña. No es posible decidir, ciertamente, en general si unas épocas están más o menos que otras sometidas a la sensualidad; mas en determinados períodos, lo erótico concebido con gran amplitud en formas estéticas aparece a la luz del día de modo especialmente evidente y ostensible. Como la contrarreforma no logró detener la corriente de sensualidad fué cediendo, como hemos visto, poco a poco en su intento primero y tuvo que transigir con ella.

El *Seicento* italiano cultivó géneros de una poesía erótica que sirvieron de modelo al resto de Europa. La lírica y la épica, en las que el Cavaliere Marino fué el modelo admirado, se definen por sus elementos sensuales tanto en el asunto como en el estilo. El tema principal de la lírica profana lo constituyen las relaciones entre hombre y mujer emanadas del factor sexual. Los poetas no se cansan de describirnos situaciones en las que las parejas, en placentera unión, se deleitan, acarician y gozan, adornándolos con todo lujo de cuadros frívolos y lascivos. Un refinado lenguaje, remotas comparaciones rebuscadas, giros raros y sorprendentes metáforas se emplean para confinarlo todo en la esfera de lo peregrino, elevado y extraño. Los juegos de palabras y de pensamiento traman excentricidades diversas. Se trata de hablar juntamente a la

vista, al oído y al tacto, con esta especie de modelado verbal, para hacer participar al sujeto todo, mediante estas sensaciones, de un estremecimiento placentero. Las agudezas y equívocos mantienen los nervios en tensión muchas veces al lado de la restante frivolidad e hinchazón del contenido. Y a ello se asocian notas sentimentales y elegíacas. Unas veces modulaciones dulces y encantadoras; otras, desarmonías que surgen bruscamente. Lo erótico se da como un juego interesante y atractivo con situaciones e incidentes deleitables y arriesgados, con sentimientos unas veces ardientes; otras, tristes. Una especie de ansia de goce yace en el fondo de este género artístico, cuyo rasgo esencial es un sensualismo artístico.

Conseguir este sensualismo haciéndolo al mismo tiempo pasar por la tolerancia de la Iglesia es el deseo y el objeto de los esfuerzos de los círculos interesados en ello. La conducta del Cavaliere Marino cuando solicitaba la aprobación eclesiástica para su poema *Adone* es muy distinta de la preocupación del Tasso en ocasión semejante. Esperando la decisión, trató Marino de sugerir al censor, el cardenal Pío, su acomodaticio criterio en una carta a Antonio Bruni (otoño, 1624): «Recuerdo sobre esto al señor cardenal que él es antes príncipe que sacerdote y por ello no debe mostrarse demasiado escrupuloso en relación con ciertas bagatelas que de modo alguno perjudican a la religión católica. Convengo en que se hallen algunas pequeñas licencias, pero todo lo licencioso va encaminado a un fin moral, lo que puede comprender todo el que lea atentamente; y ello lo haré patente al mundo en una larga disertación que he escrito sobre este asunto y en la que muestro la diferencia que existe entre la licencia al escribir y su sentido oculto y cuáles son los poetas que Platón excluía de su República como perniciosos» (39). Se postula para lo lascivo, con una superchería muy significativa de su tiempo, una segunda intención alegórica y moral para justificarlo como mero ropaje literario. Este poeta galante ponía al propio tiempo su ambición en ser estimado como escritor religioso, y con este objeto compuso sus *Discorsi sacri*. Cuenta en una carta a Guidobaldo Benamati (40) que él había hecho estudios desde muy joven sobre la Sagrada Escritura y se promete un gran éxito para su obra a causa de la *novita e bizarria dell'invenzione... si per la vivezza dello Stile e per la maniera del concettare spiritoso.* El cardenal de Este había oído y comentado en una gran reunión que sería la desesperación de todos los predicadores; él mismo sabía que se esforzarían por imitar el estilo y la manera, pero ello no sería tan fácil para inteligencias vulgares. De este modo un frívolo poeta, señalado como erótico, podía alcanzar lauros hasta en la literatura religiosa sin encontrar repulsa e influir con los más profanos efectos artísticos en los géneros religiosos, llevado por la fama de sus dotes artísticas, estimadas por encima de todo.

También en el factor sensual coinciden en ciertos aspectos la erótica mística religiosa y la profana. Los poetas mundanos tomaban ideas y representaciones del campo de la mística amorosa cuando trataban asuntos religiosos; y, por otra parte, medios expresivos, verbales y artísticos creados para el moderno género erótico profano eran llevados al terreno espiritual. En estas acciones recíprocas de difícil aprehensión oscilan las corrientes culturales de uno a otro campo. La sensualización de los asuntos religiosos marcha paralelamente en la literatura y en las artes plásticas.

Como ejemplo de estos procedimientos en la poesía presentamos el trozo siguiente de una composición de la escuela de Marino (41): de qué modo «San Francisco, enervado amante, encendido el corazón de ardientes deseos, desterrado del cielo, se entrega al goce, y, gimiendo y suspirando, parece elevarse al cielo desde las rocas de La Verna, mientras en medio de las asperezas, y entre sombras y frío, un brillante y reluciente querubín le imprime como en un paño limpio la imagen del Dios vivo y animado...» En semejantes poesías que cantan a santos ascetas y mártires y los presentan en sus éxtasis de amor, el asunto se detalla de modo muy naturalista con acento acusadamente sensual.

Un tema que encierra ya en sí una gran cantidad de motivos sensuales, y que el barroco ama particularmente, es la historia de María Magdalena. La Santa era figura habitual en la lírica; la leyenda fué utilizada también para un buen número de dramas de los que el más conocido es el de Giovanbattista Andreini (1617). Los autores experimentan una especial complacencia en presentar escenas sensuales y una serie de enérgicos contrastes entre la vida mundana placentera y lasciva de la cortesana y la exaltada contrición y mortificaciones de la penitente en la soledad del desierto. El tema ofrecía abundantes ocasiones para acoplar las imágenes sensuales y tristes sentimientos elegíacos en los que la época se complacía. También en los libros devotos españoles nos atrae la «gentil señora de Mágdalo» como amante de fuerte carácter mundano y erótico (42). El arte plástico representó el tema, como veremos, con análogos caracteres que la literatura.

8

Con la apetencia y el anhelo de emociones sensuales tiene también relación la especial preferencia del barroco por un elemento de expresión, por lo cruel y espantoso. En el terreno de la literatura y del arte tomaba forma y se envolvía con aliciente estético lo que en la vida se producía espontáneamente. Una época en la que la multitud asistía a los autos de fe de herejes y hechiceros que tenían lugar con gran pompa, y en la que era habitual la exposición pública de los ahorcados y los condenados a la rueda, podía soportar platos fuertes. La crueldad, como excitante de deleites sensuales, era por caminos diversos buscada y valorada por el arte literario y el arte plástico de muy variadas maneras con los recursos de un desarrollado naturalismo.

Por todas partes nos encontramos en la literatura con ejemplos de representaciones que se complacen en lo cruel con energía sensual. Para darse idea de qué sangrientas descripciones y qué atroces detalles se presentaban en la escena o en el relato basta recordar los dramas de Christoph Marlowe, la tragedia *Tito Andrónico*, de la primera época de Shakespeare, o el *Simplizissimus* alemán. Marino, el poeta erótico, demostró ser también un virtuoso en la imaginación de lo cruel, para lo cual le brindó especial ocasión su poema sobre la matanza de los inocentes (1620).

La inclinación a la crueldad, que se presenta acompañada de notas eróticas —hecho bien conocido de la patología sexual—, aparece en gran número de las producciones de los seguidores de la poesía marinista. Se encuentra en ellas trozos de un completo

sadismo. Un cuadro presentado con frecuencia por los poetas es el de las cortesanas azotadas a latigazos. Uno de esos poetas, Marcello Giovanetti, describe cómo estallaban los golpes en los hombros desnudos de su Eurilla, condenada por una falta ligera, poniendo sobre lo blanco un encendido rosa; al final del soneto exclama «¿Qué mayor honra podía ella esperar? Ahora dirán todos sus amantes: es la bella mártir del Amor» (43). Del mismo modo se embriaga otro poeta —Brignole Sale— ante el espectáculo de la cortesana en cuya espalda brota la sangre bajo el látigo en una pedrería de rubíes (44). La técnica de estos poetas consiste en convertir lo espantoso en valores intuitivos ópticos con su estilo descriptivo. Se extrae del espectáculo de lo sangriento con una fría consideración naturalista aquello que ofrece a la vista como sugestión pictórica; se mueve la fantasía con fuerza colorista por medio de refinados instrumentos verbales y el caso mismo se goza con una densa sensualidad. Mayor perversidad implica la idea de Giovanetti (45) cuando describe en un soneto los sentimientos que le mueven al ver a su amante contemplando una ejecución: «su corazón era llevado alternativamente de lo bello a lo cruel y el amor flotaba sobre la sangre» (46).

En la mitología y en las leyendas cristianas tiene lugar propio lo sangriento —de igual modo que en las demás religiones—. En cuanto sirve a lo divino, vale como un instrumento psicológico, que favorece el despertar del estremecimiento piadoso, como síntoma de sentimiento religioso. En el movimiento cultural vemos destacarse alternativamente una mayor o menor fuerte espiritualización o sensualización de lo sangriento. La profundización en la representación sensible y en la contemplación de lo cruel y espantoso fué para la contrarreforma en muy especial manera un elemento estimulador de la fantasía religiosa. Ya hicimos notar lo que San Ignacio exigía en este aspecto del que practicaba sus ejercicios espirituales, cómo había de representarse con plena intensidad de imaginación y en todos sus detalles la Pasión de Cristo y el infierno y sentirlos en todo su horror, así como la prescripción de mantenerse en la oscusidad para fortalecer la impresión emotiva. La actitud de los ascetas, el sacrificio de sus mortificaciones, sus escritos, daban a la fantasía una dirección análoga. La Iglesia cuidaba en este punto de guiar este impulso hacia lo doloroso y terrible por los caminos prefijados y dirigirlo a sus fines.

Una carta del poeta Claudio Achillini nos muestra de qué modo efectista podía llegar a producirse un sacerdote desde el púlpito para mantener una tensión sobreexcitada a un público congregado con intención devota, al esbozar la siguiente pintura de la actuación de un capuchino (47): «Predica a Cristo con tal energía y piedad y se produce con tal fuerza y ardor que su auditorio de cada mañana experimenta angustias de muerte. El orador está tan consumido y enfundado en su hábito que apenas se le ve y sólo parece verse y oírse una máscara animada que grita, una capucha, un fantasma animado, un hábito que resuena, un fuego que brilla y relampaguea entre las cenizas, una nube grisácea que engendra terror, un cilicio animado, una explosión de lamentos que se derrama sobre los pecadores.» La descripción es tan característica de los barrocos procedimientos del fraile como del barroco estilo literario de la época.

El arte religioso del barroco tuvo gran interés en recargar la idea de la vida con imágenes de lo sangriento, terrible y espantoso. Con la energía de su naturalismo presentaba

ante los ojos las consumidas y quebrantadas figuras de los ascetas, los pavorosos procedimientos de martirio, la condición física de los sufrimientos y las mortales angustias en su más impresionante efecto. El cuadro del martirio recibió con la contrarreforma un nuevo acento y fué puesto al servicio de los propósitos de propaganda; es decir, para atraer a su público mediante una fuerte dosificación de los efectos y la excitación de su sensibilidad.

Ya hemos hablado de que los teóricos del arte religioso de la primera época de la contrarreforma trataban de producir efecto en ese sentido acentuando el contenido expresivo y reforzando las notas que mueven a compasión en las representaciones de la Pasión de Cristo y en los martirios de los santos. Gilio exhortaba a los pintores a atenerse a la verdad en lo esencial del asunto que se trate cuando haya que representar la crueldad de los tiranos, la paciencia de los mártires y la fuerza de la gracia divina, que suaviza sus tormentos. Es característico que ponga como modelo fisiognómico de la expresión dolorosa al Laoconte de la antigüedad; en ello le acompaña también el jesuíta Possevino en su tratado.

No debe tampoco dejarse sin atención el hecho de que en la contrarreforma, como efecto de su lucha con el protestantismo, surgió un género de vocación para el martirio que la Iglesia favoreció de intento. Sabemos por Capecelatro, el biógrafo de San Felipe Neri, que el santo, después de haber fundado en Roma bajo Gregorio XIII un colegio para combatir el protestantismo en Alemania e Inglaterra, entraba en relación con los alumnos y trataba de fortalecer su fe, y, en la idea de que los ingleses acaso hallasen muerte de mártires al regresar a su patria, les hablaba muchas veces con las palabras del himno eclesiástico de los Santos Inocentes: *Salvete flores martirum.*

Hay que tener presente todas estas cosas si queremos darnos cuenta de la posición espiritual y cordial de la que brotó una nueva concepción y estimación del cuadro de martirio.

Como el motivo de lo sangriento y espantoso es llevado en este tipo de cuadros hasta el último extremo, también la Iglesia favorece en el barroco otras formas de manifestarse lo horrible y desagradable para estremecer a los hombres y dirigirlos enérgicamente a ciertos círculos de ideas o determinadas emociones. Bajo su mirada se creó aquel romanticismo de la tumba, la muerte y la corrupción que provocaría luego la crítica de Lessing: la muerte se presenta en figura de esqueleto que en los monumentos funerarios aparece sentada sobre el féretro en toda clase de inquietantes actitudes o bien arrastrándose bajo el sudario. Se hizo también habitual poner verdaderos esqueletos o filas de calaveras en los enterramientos adoptando una disposición decorativa, colocar en los altares relicarios con esqueletos vestidos y adornados y embutirlos en el organismo total de una arquitectura religiosa. El efecto popular de lo espeluznante se unía, por lo general, estrechamente con el interés religioso.

9

El barroco es una época en la que se dan a la vez los más fuertes contrastes. Un enorme progreso en el pensamiento racional y en el conocimiento de la naturaleza junto a crasas supersticiones en astrología, alquimia, quiromancia, encantamientos y brujerías; aparición de criterios de tolerancia al lado de fanatismos religiosos; un celo militar para la fe junto al quietismo místico; escéptica consideración irónica y satírica del mundo al lado de impertérrita creencia en los milagros; manifiesto deleite complacido en la magnificencia y el fausto junto al desvío de toda ostentación exterior y a la resignación reflexiva. Y no es que estos contrastes no hayan existido en otras épocas, sino que ahora se aparecen en forma especialmente caracterizada y definiendo el conjunto. Esto presta al barroco su carácter complejo, dual y vario. Nos sentimos transportados en medio de una hirviente masa agitada por incesantes ondas, palpitaciones y centelleos. En el interior de este movimiento fluctuante, el Catolicismo procura conservar sus prerrogativas, afirmar y ensanchar su dominio mediante una propaganda dirigida al alma y al espíritu, a los ojos y a los oídos, mientras atrae y acoge de la formación espiritual de la época todo lo que parece apropiado y útil para sus fines, para ejercer una acción sugestiva sobre las masas.

El principal medio que la Iglesia empleó siempre, y del que aun se servía ampliamente, fué el milagro. Mediante el culto de la fe en los milagros, mediante la incesante exhibición y promesa de milagros, afirmó su posición y ligó a sí las vastas multitudes. Los jesuítas contribuyeron celosamente por su parte a estimular la creencia en los milagros y a satisfacer la sed de lo maravilloso en el pueblo. Mientras los reformadores protestantes no se apartan en su manera de ser y en sus obras, en cuanto a inteligencia y fantasía, de la común esfera humana, la Orden trabajó en revestir cada vez más la vida y las obras de su fundador y de su primer gran misionero San Francisco Javier con multitud de sucesos sobrenaturales.

La historiografía dedicada a ellos llegó a ser un recargado panegírico de trabajos y hechos y una leyenda rebosante de maravillas. La tradición continuó el camino de las viejas leyendas de santos. Documento capital para este afán edificador de mitos es la obra conmemorativa publicada para solemnizar el centenario de la fundación de la Orden en la provincia belga, editada con gran lujo: la *Imago primi saeculi Societatis Jesu* (1640).

A aquel arte impulsado por los jesuítas correspondió la tarea de colaborar, en presentar bajo luz sobrenatural la historia terrena de los santos de la Orden. Así se representaron en los dos grandes cuadros de altar de la iglesia de los jesuítas en Amberes, de mano de Rubens, a San Ignacio y San Francisco Javier como realizadores de milagros: San Ignacio se ocupa de expulsar los demonios de un poseído y San Francisco cura enfermos. San Ignacio nunca se ocupó de exorcismos en su vida, como tampoco sus primeros discípulos los padres Faber y Laínez, y sólo rara vez fueron practicados por los jesuítas (48). Pero como servía para presentar en lugar adecuado al fundador de la Orden en un acto representativo, hubo de ser incluído en la serie de los

taumaturgos; pues ante la conciencia católica sólo se justifica la fama religiosa mediante la confirmación por los milagros.

Amplia credulidad en los milagros y deseo de ellos existía en todas partes, lo mismo en los espíritus puramente ortodoxos que en aquellos conocidos por una piedad más encaminada a lo íntimo y que a veces aparecían en oposición con la jerarquía. El mismo Pascal pensaba: «que los milagros servían para la edificación de la Iglesia y servirían para su conservación hasta la aparición del antecristo y hasta el fin del mundo.» Y añade: «Cuando se contempla un milagro debe creerse en él si no se tienen claras señales de su falsedad.»

El verdadero asunto capital para el arte de la contrarreforma es el milagro realizado por los defensores de la fe. Con su tendencia proselitista, la Iglesia quiere presentar el ejemplo y el milagro en imágenes animadas ante los ojos de creyentes y de herejes. El repertorio de asuntos del barroco muestra en comparación con el pasado ciertas novedades y variaciones. En él, frente a las escenas bíblicas escatológicas pasan cada vez más a primer término los éxtasis, martirios, visiones, glorias. Con los santos recientemente canonizados, San Felipe Neri, San Carlos Borromeo, Santa Teresa —para sólo mencionar los nombres más importantes, fuera de los jesuítas ya citados— se ensanchó y enriqueció el caudal de asuntos. En todas partes estos santificados testigos de la gloria y la salvación, asequibles por la intercesión de la Iglesia, han de representar la causa de la fe con una simbolización lo más material posible de su misión terrena y celestial.

Sucesos milagrosos que antes no se representaban, o sólo muy rara vez, hallan acogida y reciben un nuevo sello; así el misterio de la Inmaculada Concepción de María. Borghini (49) aconseja todavía a los pintores que eviten este arduo tema para cuya representación es preciso un cierto atrevimiento *(temerità)* «hasta que la santa Iglesia determine otra cosa en este punto». En el siglo XVII la imagen de la Concepción está en pleno florecimiento, especialmente en España, y alcanza una gran popularidad.

De este modo, el arte de la contrarreforma, enriquecido su acervo de asuntos e imágenes y adaptándose a sus especiales deberes, realizó su camino triunfal y adoptó el carácter cosmopolita que corresponde a la dirección universal y a la significación de la Iglesia. El impulso dado al arte por el movimiento de la contrarreforma se mantiene hasta pleno siglo XVIII, debilitándose, sin embargo, conforme se aleja del punto de partida. En Italia sobrevive muy brillantemente con Tiépolo la pintura portadora de aquel espíritu. El rococó de la Alemania del Sur debe todavía a su inspiración en el repertorio de ideas originario algunas de sus más felices creaciones.

El mantenimiento de un sistema tradicional resultaba favorecido por el hecho de que muchas ideas para las obras de arte estaban pensadas por eclesiásticos o eruditos o sometidos a ellas y de éstas procedían los proyectos de los artistas. La unidad espiritual realizada en el mundo católico por la contrarreforma halló su expresión en una unidad de pensamiento que marcaba el camino a la creación artística. El artista se vió muy frecuentemente sujeto hasta en los menores detalles por un plan escrito y prefijado. En los frescos de las iglesias barrocas de Austria, inspirados en Italia y desarrollados

hasta un gran florecimiento, pueden seguirse tales planes compuestos dentro del espíritu de la contrarreforma hasta fines del siglo XVIII (50).

El repertorio de imágenes que el arte de la contrarreforma ha dejado tras de sí es enorme y hoy todavía inabarcable. Con una asombrosa energía difundió en todas direcciones sus ideas y sus formas. La Iglesia, además de la arquitectura, la escultura y la pintura, poseyó en el grabado un arte difusor de ideas en amplios círculos. Mediante los grabados en los libros que llegaban a todas las casas católicas y estaban en todas las manos la fantasía era educada y conducida siempre en la misma dirección.

En el curso del siglo XVIII esta fuerza se paraliza más pronto en algunos países, más tarde en otros. Finalmente, fué atacada y aniquilada por el espíritu de la ilustración. La corriente emanada de la contrarreforma no pudo mantenerse contra él. La Iglesia quedó paulatinamente a retaguardia en una nueva constelación cultural frente a un racionalismo filosófico que también minó el terreno al arte protegido por ella. El clasicismo fué un símbolo expresivo de este racionalismo. Todo ello causó la muerte no sólo del arte de la contrarreforma, sino que, más aún, trajo consigo el fin del arte cristiano en su sentido tradicional. El arte de la contrarreforma plasmado en el barroco ha sido el último en el que ha hallado una expresión armónica, universal y majestuosa el pensamiento cristiano.

CAPÍTULO SEGUNDO

Elementos del arte de la contrarreforma

1. Lo heroico

indumentaria heroica

Después de haber mostrado de qué modo el factor heroico, extraído de la antigüedad por el humanismo, se introdujo en el Renacimiento como estimado tema principal y fecundo motivo de idealización y cómo fué adoptado a sus fines por la Iglesia, tenemos que considerar ahora de qué manera y con qué medios es creado por el arte como valor intuitivo y formal. La representación figurativa de lo que había de valer como heroico fué elaborada por el *Cinquecento* en su más pura forma y sirvió de modelo para las épocas siguientes. Así como el *Quatrocento* estuvo sobradamente absorbido por los nuevos problemas del estudio y el dominio de la Naturaleza, la emancipación de la concepción caballeresca y cortesana y el acercamiento paulatino a los modelos de la antigüedad, el alto renacimiento en el que terminó de realizarse este proceso pudo exhibir en toda su pureza el ideal heroico.

De manera estrictamente objetiva se habían ido abriendo paso ciertas notas mediante las cuales una representación adoptaba en sentido humanístico un carácter heroico: el desnudo, la indumentaria del guerrero romano, el gesto patético, fragmentos de arquitectura y decoración imitando las formas antiguas. Se ha explicado el hecho en el sentido de que mediante el empleo y la repetición de esas notas constantes la fantasía del espectador es conducida y solicitada en una determinada dirección para interpretar cada una de estas notas en el sentido que se quiere. Se asocia, pues, sin más el concepto de lo heroico a símbolos expresivos habituales.

De este modo se desarrollaba en el Renacimiento un tipo heroico derivado de la antigüedad, cuyo esquema fundamental se conserva en el siglo siguiente con variaciones más o menos importantes. Sirvió de modelo para este tipo una figura semejante al llamado Ares del Capitolio (1), también llamado Alejandro Magno o el Marte de Nápoles (2). De semejantes modelos se adoptó ya toda la indumentaria y porte o bien detalles aislados para caracterizar al héroe como tal en su interpretación ideal y genérica. Distintivos de este atavío heroico son: armadura muy ajustada al torso, que hace re-

saltar la anatomía; manto sobrepuesto, rico yelmo con cimera, calzado militar *(caligae)* hasta el muslo y las correas *(lora)*. Se mantiene constante este esquema fundamental admitiéndose en los detalles, naturalmente, varias libertades y excepciones. Estas figuras equipadas «a la antigua» no hacen su aparición solamente cuando el tema exige por sí mismo guerreros antiguos, sino que se exhiben y utilizan dondequiera haya de dar un tono heroico a una escena o figura en general. En tales casos tienen la función de un signo ideográfico que debe despertar un sentimiento determinado. El arte religioso y el profano indistintamente las utilizan en este sentido.

El desnudo, que era en la antigüedad el símbolo propio de lo heroico, fué honrado por el Renacimiento en su antigua significación. La Edad Media había empleado la figura humana desnuda sólo en aquellos casos en que las necesidades del tema lo hacían inexcusable: en el arte religioso, en el de Adán y Eva y en los condenados en el infierno, casos en que mediante el desnudo se significaba la inferioridad y la confusión del pecado, mientras los bienaventurados del Paraíso eran representados vestidos, en las imágenes del Juicio final. El renacimiento otorgó al desnudo —aparte del contenido representativo— un amplio lugar y lo elevó a representante de su propio ideal heroico. El círculo de ideas que se origina de esta actitud fué, sin embargo, diferente en la antigüedad y en la época moderna. La idea helénica se basaba en un cuerpo ideal de atleta. En los cuerpos desnudos especialmente adiestrados para la lucha y el certamen habían educado los griegos su sentido de la forma. El cuerpo bien formado, bello, noble y elástico en su funcionamiento fué el punto de partida y la medida para la valoración estética. En la agradable proporción del cuerpo y en la euritmia del juego de los miembros se agotaba un interés esencial. El ideal del cuerpo humano derivado de la naturaleza lo transportaron los griegos a sus dioses con su antropomorfismo. Así, pues, lo heroico significaba para ellos una corporeidad sublimada que se manifestaba exteriormente en un determinado aspecto estético. Este ideal no se produjo en el Renacimiento de una manera, por decirlo así, natural, sino que se formó por imitación y reflexión racional. El arte occidental recorrió en su desarrollo otro camino distinto del arte de la antigüedad. Tuvo en primer lugar que superar la opinión mantenida por la fe en cuanto al menosprecio de lo corporal y el consiguiente apartamiento y hostilidad respecto al cuerpo, hasta que, después de despertar un nuevo y sensual sentimiento de la naturaleza y quebrantar las severas restricciones medievales y eclesiásticas, planteó el problema del cuerpo desnudo en el terreno del arte. Pero no todo desnudo naturalista lleva el signo de lo heroico; las figuras de Adán y Eva del altar de Gante no pueden incluirse en esta categoría. A ésta sólo corresponde una manera de tratar el cuerpo humano en cierto sentido idealizada y definida mediante los modelos de la antigüedad. Pero la cuestión tiene un aspecto diferente del que adopta en la antigüedad clásica, ya que el sentimiento fundamental que interviene es enteramente distinto. La arquitectura corporal se convierte en símbolo expresivo de un alma asentada en la secular tradición cristiana, con una intimidad de muy diversa naturaleza, que influye en el proceso íntegro de la creación artística.

Si el ideal romántico del Renacimiento se formó en constante emulación teórica con la antigüedad a lo corporal se ligaba, no obstante, un patetismo correspondiente

a la diferenciada estructura psíquica. Con ello, el cuerpo recibe una significación funcional especial, ya que pasa a ser modelo de un carácter y portador de un sentimiento. A lo heroico se asociaba, como vimos en el capítulo anterior, un determinado valor efectivo. La tensión espiritual y psíquica implicada en ese concepto pasa a lo corporal como coeficiente expresivo y se manifiesta a la intuición visual por medio de recursos propios mímicos y fisiognómicos. Al introducirse en el desnudo una especie de espiritualización podía justificarse hasta cierto punto su admisión en el arte religioso, aunque no podía desconocerse una contradicción entre forma corporal humana heroizada y la esencia íntima de la religiosidad cristiana. El humanismo platonizante apeló a la idea de que lo bello refleja por sí y en cada figura la divina idea.

El arte logró principalmente que lo heroico se desarrollase en la conciencia de la época como valor intuitivo y sentimental; empleó y repitió para ello no sólo las notas antes mencionadas, sino que imprimió a la elaboración toda un estilo heroico. Si esto, ciertamente, se debió, en parte, a una íntima afinidad de las energías creadoras de la época con lo heroico, muchas veces, no obstante, se anquilosó en un esquema convencional llegando a ser un gesto vacío.

Fig. 1. — *Mantegna: San Sebastián*
(Museo de Viena.)

Fué Mantegna en el *Quatrocento* uno de los típicos creadores y propagadores de un modo heroico de representación. Así como había tratado de realizar en su *Triunfo de César* un tema monumental de la antigüedad, compuso también escenas religiosas con el mismo espíritu y gusto. El *San Sebastián* del Museo de Viena (fig. 1) está representado en medio de un ambiente de ruinas y restos antiguos. El cuerpo está desnudo, atravesado por numerosas flechas, con la cabeza dolorosamente levantada hacia el cielo, sujeto a la columna de un arco de triunfo; la patética expresión y el cuerpo desgarrado por las flechas nos parecen totalmente distintos de lo antiguo, pero es obra que debía en su tiempo impresionar en sentido heroico y clásico. El mismo fin se propone en el grabado representando a Cristo azotado la arquitectura clásica con sus columnas y la enérgica figura del guerrero armado a la romana, situado cerca del espectador, mien-

FIG. 2. — *Mantegna: Cristo a la columna*

(Grabado.)

tras que el asunto principal, tomado del Evangelio, ha sido relegado al fondo (fig. 2). Pero aun en aquellos cuadros de altar que no requieren detalles a lo antiguo se introducen elementos formales que valen de apoyo al estilo heroico, mediante el porte estatuario de las figuras mediante la tensión y nobleza de los gestos tomados de modelos clásicos. Lo muy construído, lo racional e intelectual, es decisivo en esta interpretación.

El *Cinquecento* ha tratado de transportar a una esfera ideal el factor heroico, formando en el estilo naturalista del siglo XV, mediante una organización de la forma dependiente de la armonía de las proporciones, mediante una depuración de la expresión y un género especial de patetismo. En Roma se formó este género de estilo heroico que sirvió a la posteridad de verdadero paradigma. Rafael indicó el camino, especialmente en la estancia de Heliodoro y en los tapices, por medio de la monumentalidad de sus figuras y de la arquitectura circundante, así como con la total economía de la composición en la pintura, de la «heroización» de la forma. Pero sus modelos se gastaron en la época siguiente bajo otros influjos y solamente volvieron de nuevo a la luz en el curso del siglo XVII. Sus contemporáneos creyeron ver realizado por otro artista en mayor medida lo que él había conseguido en esta dirección.

El maestro que anunciaba de la manera más concluyente y avasalladora lo que había que entender por heroico fué Miguel Angel. El opuso al estilo figurativo del *Quatrocento* un nuevo concepto de la grandeza y claridad de la forma, henchido desde su juventud de un ideal que le alucina, y que él relacionaba con las representaciones que se formaba de la antigüedad. El cuerpo humano desnudo fué el punto de partida y el principal incentivo para sus instintos figurativos. Ya el *David de Florencia* —el gigante, como se le llamaba—, el adolescente judío que desde el *Quatrocento* había sido representado en plena desnudez como símbolo de héroe juvenil y del triunfo, nos le muestra realizando la idea que alentaba en él, pero tenía que vencer todavía muchos obstáculos en el dominio del asunto y del material para llegar a obras íntegramente expresivas de su idea. En el cartón con los soldados en el baño dió a su generación el modelo de una composición heroica con muchas figuras, que fué considerada asimismo como

FIG. 3. — *Miguel Angel: Juicio Final*

(Roma. Capilla Sixtina en el Vaticano.)

canónica. Ya es significativo que para perpetuar el asunto encargado, la *Batalla de Cascina*, una página gloriosa de la historia de Florencia, halló ocasión de elegir un episodio que le ofrecía pretexto para exhibir numerosos cuerpos desnudos, transportando de este modo la anécdota a una esfera universal y heroica.

En la esfera del arte religioso creó, en el techo y el *Juicio final* de la Sixtina, en la tumba de Julio II y en la capilla de los Médicis, obras representativas del estilo heroico. En el techo de la capilla del palacio papal domina el desnudo en su más vasta amplitud, tanto en las representaciones bíblicas del centro como en las figuras puramente decorativas. Entre las primeras se observan ciertas escenas ideadas solamente con la intención de desplegar un conjunto de miembros desnudos estimado como bello y sublime: tal la *Embriaguez de Noé*. Todas las figuras, aun las decorativas de los portadores de guirnaldas, son tipos de una sublime humanidad, y aquellos adolescentes, por el modo de estar constituídos, con sus gestos y actitudes llenas de expresión y de fuego, se elevan por encima de la naturaleza vulgar. Las figuras murales de profetas y sibilas están sentidas con el mismo aliento. Su poderosa concentración interior halla expresión simbólica en el magnífico patetismo de su corporeidad que vibra también en los idealizados ropajes grandiosamente plegados. Con ellos ha surgido allí un estilo que amplía el principio de lo heroico hasta abarcar totalmente lo humano y lo divino.

Que este estilo venía a satisfacer impulsos y anhelos interiores de la época lo muestra el entusiasmo con que fué acogido por ella. Ahora bien; la cuestión de si la interpretación de Miguel Angel puede llegar a considerarse y a sentirse apropiada a una idea religiosa cristiana, y si puede en este caso satisfacer plenamente, dependerá de la relación en que nos coloquemos respecto de los problemas y la concepción de lo trascendente. Desde el punto de vista de un puro cristianismo bíblico no es difícil hallar objeciones —ya hemos visto que levantó una oposición en la primera época de la contrarreforma—; pero hay que tener en cuenta que sentimiento cristiano y arte cristiano no son conceptos fijados de una vez para siempre, sino que siempre influye en ellos más o menos la posición cultural y la sensibilidad de cada época, de modo que no pueden darse en este punto soluciones que pretendan validez universal. Con el transcurso del tiempo, épocas o individuos determinados se oponen a las creaciones del pasado a medida que las disposiciones y las tendencias religiosas van definiéndose y orientándose en actitudes y en juicios. Pero no puede negarse que Miguel Angel acertó a crear imágenes emanadas de su ideal heroico, dotadas hasta tal punto de majestad y sobrenatural grandeza deslumbradora que sin dificultad pueda aceptarlas la fantasía religiosa como símbolo de lo sagrado.

En las tumbas de Julio II y en las de los Médicis llegó a alcanzarse una fusión de heroísmo clásico y religiosidad cristiana. Ideadas como monumentos triunfales para exaltar la gloria mundana tenían al propio tiempo la misión de aludir a lo trascendente. El patetismo del estilo se expresa en las figuras por medio de una inquietud corporal que corresponde a una interior inquietud psíquica, mientras la expresión de los rostros se mantiene en los límites de una cierta idealización sin caer en excesivos detalles naturalistas ni en una intensidad afectiva que sobrepase una justa medida. El princi-

pio de la idealización de lo fisiognómico se oponía a toda individualización personal a modo de retrato.

Ejemplo clásico de cómo esta especie de lo heroico podía ser sentida como emanada de una congruencia de lo corporal y lo espiritual, y referida al mismo tiempo a lo externo y a lo íntimo al llegar a hacer al cuerpo desnudo en su íntegra apariencia reflejo de la vida interior, lo tenemos en los dos *Esclavos*, del Louvre, hechos para la tumba de Julio II. Pero un intenso interés artístico por el cuerpo en acción, lleva consigo el peligro de una mera exterioridad, y Miguel Angel no lo evitó siempre. *El Cristo de Santa María Sopra Minerva* muestra cuán lejos puede conducir esto de la expresión espiritual que requiere la naturaleza del asunto. Está concebido puramente con un criterio formal como problema de interpretación artística de un cuerpo —un gigante desnudo—, en el que surge la contradicción entre la forma realizada y el contenido a que se aspiraba. Que a la crítica de una época familiarizada e identificada con el ideal heroico le satisfacía la obra nos lo demuestra Lomazzo, que aprueba plenamente la escultura y reconoce en ella una muy feliz expresión de la figura divina (3). Este planteamiento del problema haciéndolo depender de la disposición artística de la imagen formal y de la agitación artificiosamente complicada contiene ya el germen del manierismo.

En el *Juicio final* (figs. 3 y 4) alcanza su más alto grado lo que se llamaba la *terribilità* de Miguel Angel. Este concepto está relacionado con lo heroico y es considerado como una cualidad del estilo heroico. Consiste en aquella agitación demoníaca, aquel ímpetu expresivo que llega a ser inquietante y angustioso. El estilo heroico en esta obra tardía acentúa la agitación y llega a la violencia en aquellos cuerpos desnudos que se esfuerzan, caen y se atropellan y que, a veces, causan una impresión torturante. Los habitantes del Paraíso constituyen una raza de exuberante fortaleza no satisfecha con la paz celestial, sino que, cargados de terrible energía en su plenitud corporal, despliegan una tensa e inquietante actividad. A esta misma raza pertenece el Cristo sin barba, semejante a un Apolo (fig. 4), que en cuanto problema de forma es compañero de la escultura de la iglesia de la Minerva; pero el impetuoso gesto amenazador del juzgador del mundo le ofrece un intenso contenido expresivo. La lucha que se desarrolla entre los cuerpos de los condenados y los demonios tiene algo de gigantomaquia. La mayor reunión de desnudos que el arte ha presentado ante ojos humanos desde los tiempos de la antigüedad. Cuando el contemplador se siente entusiásticamente arrebatado por aquella lucha y aquella oleada de fuerzas la composición toda toma para él un carácter heroico. En la ejecución artística se emplean predominantemente medios formales plásticos. Estos son, ciertamente, por su naturaleza los más apropiados para producir aquellas cosas que semejante estilo exige en valores intuitivos y para encarnar las ideas de lo superior y sublime.

La herencia de Miguel Angel, aliada en parte a elementos rafaelescos, produjo el manierismo florentino y romano que predominó en la Italia Central. Este manierismo exageró, sutilizó, superficializó las formas heredadas al perder cada vez más el contacto con la naturaleza y la naturalidad y manosear con artificios esquemáticos un ideal heroico. Constituye la manifestación típica de la degenerada naturaleza intelectualista y estética del renacimiento humanístico y desdeñó íntegramente, en el arte de la

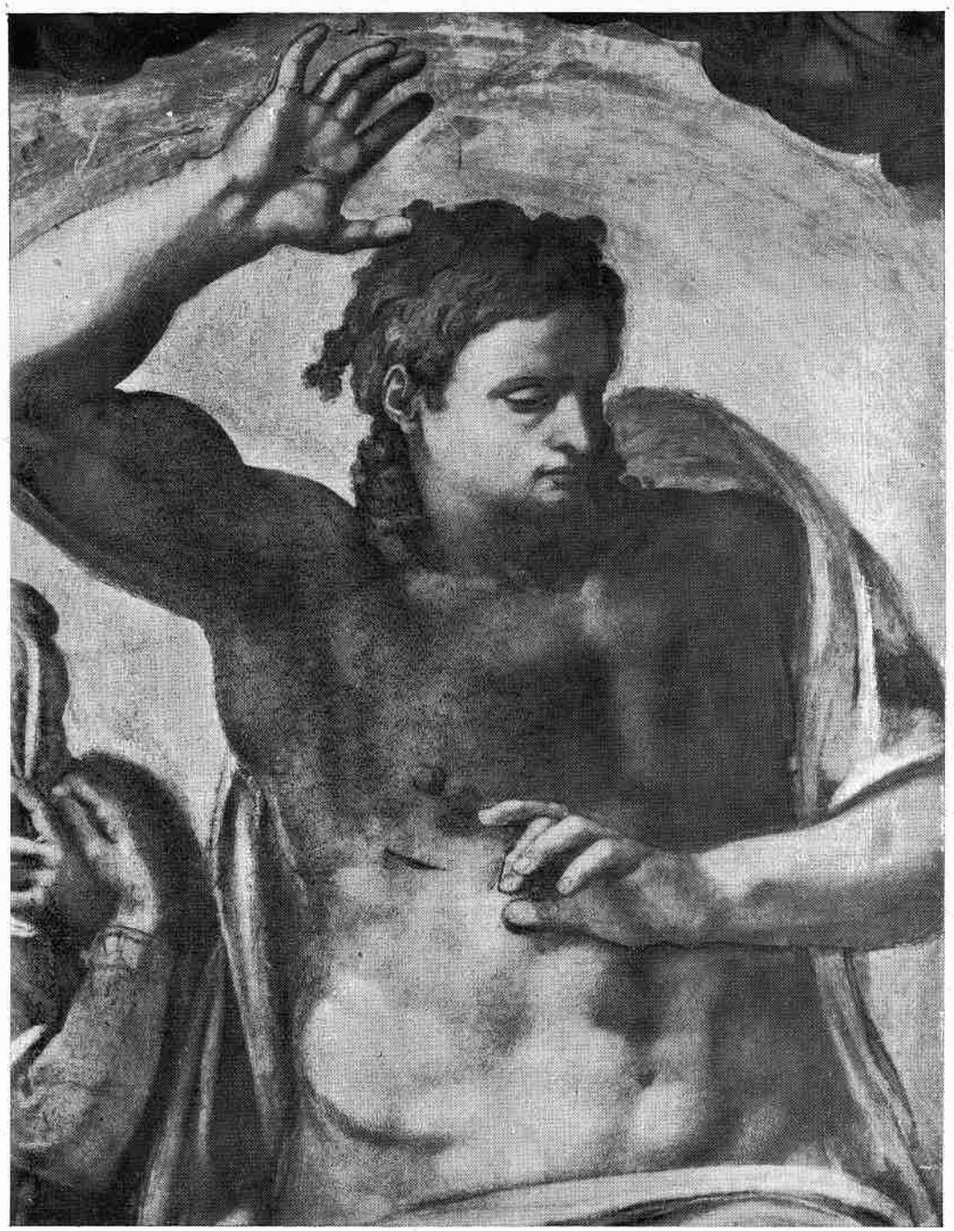

FIG. 4. — *Miguel Angel: Cristo juzgador*

(Detalle del Juicio final de la Capilla Sixtina.)

Iglesia, el contenido religioso. Cuadros como el de Alejandro Allori, *Cristo en el limbo* (Roma, Galería Colonna), que sobrepasa aun a Miguel Angel en la acentuación del movimiento con su confusión de retorcidas figuras desnudas, o la *Adoración de los Reyes* de Girolamo Macchietti (Florencia, San Lorenzo, fig. 5) —obsérvese el rey más joven con su traje militar a la antigua—, son ejemplos característicos de la manera heroica puramente externa de este manierismo en el último tercio del siglo XVI. Al extenderse el estilo manierista desde Italia a todos los países, llevó consigo a todas partes el repertorio representativo de lo heroico.

FIG. 5. — *Girolamo Macchietti: Adoración de los Reyes*

(Florencia. San Lorenzo.)

Una vez que lo heroico —en cuanto forma— hubo alcanzado una estimación internacional y conquistado su lugar en el arte religioso, no cedió la Iglesia de la contrarreforma en su tendencia combativa, expansiva, universal, aun después de haber cedido en los escrúpulos que opuso al humanismo y al desnudo en su primera época de intransigencia. La Iglesia pudo, como hemos visto, estimarlos útiles sólo en cuanto a sus fines propios con tal que fuesen representados sus progresos y su voluntad, que gustaba de ver presentada bajo un aspecto heroico, en simbolizaciones expresivas generales elevadas a una validez universal. De este modo el arte de la contrarreforma se procuró una forma heroica que recibió su especial y peculiar valor de expresión con el barroco. Que la evolución toda estaba penetrada de semejante tendencia lo muestra la analogía de propósitos en los más diversos lugares y las imágenes que pueblan bóvedas, muros y altares en las iglesias italianas y flamencas, en las de Austria y de la Alemania del Sur.

Hasta qué punto se reconocía la importancia de Miguel Angel en cuanto al «estilo heroico» nos lo prueba el pintor Francesco Albani, que celebra al maestro como inventor de dicho estilo y observa «que lo demás que ejecutó fuera de esto no le habría elevado, sin tal invención, al rango de uno de los cuatro corifeos» (4).

El arte barroco aportó determinadas modificaciones y ampliaciones al concepto plástico de lo heroico en el aspecto formal y en el psicológico. Puesto que el arte se desarrolla principalmente en una dirección pictórica e ilusionista, le corresponde poner de acuerdo con ella a los elementos heroicos. En lo que concierne al contenido espiritual se coloca en oposición a la tendencia constructiva e intelectualista del manierismo,

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques

para volver en cada caso a una clara fundamentación psicológica del suceso que sirve de asunto y de la coherencia de la situación. El progresivo avance naturalista conduce a que la fisionomía de las cabezas se enriquezca con una caracterización más fecunda e inspirada en fuentes nuevas. A la patética agitación del cuerpo corresponde en la expresión del rostro la emoción reflejada por las pasiones y se considera que ambos elementos deben concordar lo más posible. Si, por ejemplo, como se ha hecho notar justamente, el rostro de uno de los *Esclavos*, de Miguel Angel, en el Louvre permanece demasiado sereno en comparación con el cuerpo retorcido (5), el barroco, por el contrario, acentúa mucho más la expresión de la cabeza y trata de subrayar especialmente todos los valores efectivos en los rasgos del rostro. En el esfuerzo por llevar a cabo la idea deseada de modo general y persuasivo para que puedan todos comprenderla inmediatamente, para presentarla del modo más comprensible por los sentidos y más asequible al espectador más romo, acentúa de grado las pasiones y los sentimientos y no se detiene ni ante la exageración caricaturesca. La contención del Renacimiento se convierte en exageración.

De este modo llega a ser el elemento heroico, traducido a las formas plásticas del barroco, un elemento tradicional en el arte de la contrarreforma. La repetición constante del mismo repertorio de imágenes lleva a las gentes que viven bajo la impresión por ellos producida a imaginar en su interior, de acuerdo con semejantes modelos, las figuras mitológicas y las representaciones de su fe. El que se educa en medio de tales experiencias visuales se ve rodeado de un mundo de intuiciones que excitan involuntariamente a la fantasía religiosa en un determinado sentido. Un paralelismo constante tiene lugar entre las impresiones producidas por las obras de arte y la conciencia religiosa general. Como esta conciencia continúa alimentándose de creaciones artísticas traducidas a una esfera heroica, y a su vez engendra de nuevo obras homogéneas, la corriente tradicional se mantiene flúida.

Del lugar que lo heroico alcanzó como valor universal en el arte religioso barroco nos presenta Rubens un aspecto típico, que encontró igual comprensión y admiración semejante, lo mismo en los países latinos que en los germánicos. Desde un principio el pintor se adhirió al gran movimiento cosmopolita. Nutrido del espíritu humanístico del Renacimiento italiano, rindió homenaje alguna vez a las formas clásicas; pero su aportación esencial consiste en que dominó con su poder creador el sentimiento barroco y la expresión barroca. Por vocación y por temperamento estaba, como pocos, capacitado para infundir el espíritu heroico en el arte religioso. El encarnó las imágenes plásticas de lo heroico según el gusto barroco, y su estilo se produjo de acuerdo con este ideal.

El formó un tipo de héroe de traza barroca y lo incorporó a las obras de arte religioso. En el cuadro de juventud, ejecutado para la iglesia de Santa María in Vallicella, en Roma (1608), y en su primera idea para esta obra, que representa un grupo de cinco santos (Grenoble, Museo, fig. 6), encontramos ya a San Mauro como representante de este nuevo ideal heroico. El indumento recuerda el tipo antes citado del Marte del Capitolio, pero la ejecución formal marcha por otras vías que en el Renacimiento. La traza corporal es vigorosa, grave y un tanto pesada; una plenitud madura

FIG. 6. — *Rubens: La Virgen adorada por varios Santos*

(Museo de Grenoble.)

FIG. 7. — *Rubens: San Jorge*

(Museo del Prado.)

de vida exuberante late en sus miembros. La figura de Grenoble, con la pierna apoyada sobre el escalón y el brazo derecho sujetando muy alta su lanza, presenta una actitud movida, llena de impulso, semejante al *San Jorge* de Correggio, en el cuadro de Dresde (fig. 31), actitud que, unida a la extática fijeza de la cabeza, expresa una entusiástica profesión de fe. Este pathos claro y sonoro como un toque de clarín, que quiere manifestar un impulso apasionado y una emoción espiritual, es uno de los medios expresivos esenciales del barroco. El *San Papías* del fondo, con su torso desnudo, en contraste con la coraza del *San Mauro,* introduce en la representación un motivo heroico suplementario.

Fig. 8. — *Ludovico Carracci: Conversión de San Pablo*

(Pinacoteca de Bolonia.)

Lo que Rubens hizo del tipo del héroe y lo que con él se propuso lo muestra mejor con entera claridad otra obra juvenil suya, el *San Jorge a caballo* del Prado (fig. 7) que, levantando la espada para descargar un golpe violento, quiere herir de muerte al dragón, al que ya ha traspasado con su lanza. Es el auténtico caballero del barroco con su discutible indumentaria, en parte tomada de la antigüedad, en parte adornada con detalles fantásticos, con su enorme penacho de plumas colgando del magnífico casco, con la agitación, el centelleo y el brillo de todos sus detalles, la figura humana como fundida con el corcel encabritado, cuyas fuertes crines, onduladas y rizosas, añaden un vigor especial al acento *furioso* de la representación. Este elemento sensual, ostentoso, hirviente, que Rubens añade a la idea de lo heroico, es peculiarísima creación suya. De acuerdo con su contenido expresivo, esta imagen formal tiene la misión de despertar sentimientos de entusiasmo, de inflamar y arrebatar a la exaltación.

Con este ímpetu y este ritmo no puede compararse ninguno de los italianos contemporáneos, con cuyo concepto de lo heroico se relaciona Rubens; solamente Pietro da Cortona llega a efectos semejantes. Lo que Italia puede ofrecer entonces en este sentido se evidencia mediante la comparación con la *Conversión de San Pablo,* pintada en 1609 por Ludovico Carracci para una iglesia de Bolonia (fig. 8). Está próxima al *San Jorge,* de Rubens, en cuanto a lo esencial de la composición, por el movido grupo con el caballo encabritado en el centro; un conjunto de armaduras y miembros des-

nudos, todo tratado con un sentido académico, articulado en un esquema compositivo, diáfano, sin aquella fuerza arrebatadora que brota de dentro afuera y con la que Rubens nos hace sentir lo heroico como algo elemental, y por decirlo así, natural, mientras que aquí hace efecto de un motivo convencional de expresión

El tipo del héroe fué empleado con diversas variantes, de acuerdo con el papel que le correspondía en cada caso, en el arte religioso barroco. Junto a figuras simbolizando la personalidad victoriosa de la Iglesia con orgullosa elocuencia de actitudes e imponente aspecto hay otra versión de acento más místico y sentimental. Tenemos un ejemplo en la estatua en mármol de San Longinos, que labró Bernini para la hornacina de un pilar de la cúpula de San Pedro (1638, fig. 9). La obra está en estrecha relación con aquel lugar de culto, ya que desde la tribuna que está sobre la hornacina es mostrada a los fieles la reliquia de la santa lanza, allí conservada. El centurión lleva el tantas veces citado indumento militar romano, el casco yace en el suelo; un manto de paños muy movidos se ciñe al cuerpo. Pero éste es más bien enjuto, sin nada de fuerza heroica. El brazo extendido, la mirada extática, expresa su actitud un profundo abandono. La cabeza, con el cabello y la barba revueltos, busca el camino hacia Dios. Los plegados sirven, como es habitual en Bernini, no sólo para reforzar los efectos pictóricos, sino que tienen, además, la función de acompañar y acentuar la expresión sentimental en la figura con una vida propia especial. Con este abandono del que está penetrado hasta la última fibra se une al mismo tiempo una cierta actividad, la actividad del que suplica y ora, actividad del dulce impulso hacia la unión con Dios. De este modo late en la representación un elemento místico. Bajo la máscara del héroe se muestra un asceta místico que se acerca al éxtasis y que ansía la gracia de identificación. En el aspecto externo queda simbolizado el heroico patetismo del mundo interior.

Así como desde el punto de vista teológico han podido distinguirse dos tipos de piedad, que Federico Heiler llama tipo místico y tipo profético, también pueden advertirse en las artes plásticas formas representativas para ambos tipos. La experiencia muestra, sin embargo, que en la vida cada uno de estos tipos muy pocas veces se presenta puro en una persona, pues suelen encontrarse formas mixtas de muy diverso género. Según Heiler (6), «en la religión profética el sentimiento psíquico fundamental es una indomable voluntad vital, un firme impulso hacia la afirmación, el fortalecimiento y la elevación del sentimiento vital; un estar dominado y poseído por los propios ideales y la propia misión, un anhelo apasionado de realizar esos ideales y esos fines». «La mística es fría, pasiva, quietista, resignada, contemplativa; la piedad profética es apasionada, activo, agresiva, exigente, ética.» El problema para un arte naturalista consiste en cómo han de traducirse estas cualidades en valores plásticos correspondientes. Es evidente, desde luego, que lo heroico como tema representativo, con su dinamismo corporal y su patetismo en consonancia con el valor simbólico evocado por sus formas, se presta más bien a expresar la fe profética. Desde luego, por su propia naturaleza, la forma heroica y el estilo heroico se oponen a la fe mística. Así, pues, en las obras de Rubens antes citadas, como en general en la nota fundamental de su arte religioso todo, podemos reconocer la encarnación de un ideal de fe profética en el sentido ya expresado. En una época de individualidades desarrolladas, la manera de in-

FIG. 9. — *Bernini: San Longinos*

(Roma. Vaticano.)

FIG. 10. — *Bilverti: Cristo y la Samaritana*

(Museo de Viena.)

FIG. 11. — *Guido Reni: Judit*

(Roma, Galería Spada.)

FIG. 12. — *Bernini: Santa Bibiana*

(Roma, Santa Bibiana.)

terpretar el tema religioso dependerá hasta cierto punto de la relación personal de cada artista con lo trascendente. En la vida real, como en las creaciones del arte, hay que contar con la existencia de formas mixtas, aunque es cierto que a veces nos encontramos con tipos de excepcional pureza y claridad. De los rasgos fundamentales de su carácter y de su arte inducimos que Rubens estaba predestinado a representar el tipo profético impulsivo. El estilo heroico en su barroco patetismo le sirvió, como a otros contemporáneos, como símbolo expresivo para ello. El *Longinos* de Bernini hay que incluirlo en la categoría mística; sólo tiene con lo heroico, aludido por la indumentaria, una relación exterior y convencional. En el próximo epígrafe demostraremos más detalladamente que en el temperamento de Bernini hay un fondo místico. También en sus recursos técnicos y artísticos de expresión se diferencian ambos artistas; en Rubens predomina una intuición formal, plástica, que tiene con lo heroico una íntima relación; Bernini es más impresionista.

Fig. 13. — *Baltasar Peruzzi: Augusto y la Sibila*
(Siena. Fonte Giusta.)

Conforme avanza el barroco, el tipo heroico se debilita y banaliza cada vez más; es una evolución paralela a la que podemos seguir en la literatura. Esta evolución producirá ese dulce y sentimental héroe de teatro, derivado hacia lo cortesano, caballeresco y galante, como le muestran los cuadros de finales del siglo XVII y del XVIII. El arte escénico contribuyó también, por su parte, a vulgarizar y popularizar el tipo en esta versión.

En el mismo ideal que el héroe formóse la heroína, creada también en un principio según modelos de la antigüedad. Es frecuente en el *Quatrocento* representar heroínas antiguas en series cíclicas. Se forma, pues, para ellas, como para el héroe, un tipo definido formalmente apoyado en análogos principios psicológicos y que desempeña funciones idénticas en el arte religioso. La feminidad acusada con amplias líneas y gesto expresivo se hace representativa de un pensamiento sublime y una idea religiosa. También en este aspecto había creado Miguel Angel un poderoso ejemplar en las *Sibilas* de la capilla Sixtina. El tipo heroico de mujer, en general, era sobremanera afín a su pensamiento y a su tendencia espiritual y está presente en su arte todo. En el mismo sentido imaginó Peruzzi —ya teñida de manierismo— su *Sibila* tiburtina, comunicando

FIG. 14. — *Santa Bibiana. (Detalle)*

su profecía al emperador Augusto, en el cuadro de altar de la pequeña iglesia Fontegiusta, en Siena (fig. 13). La estilización heroica derivada de semejantes modelos se llevó luego, más o menos manifiesta, a toda clase de figuras femeninas. Así hallamos en el cuadro de Biliverti *Cristo y la Samaritana* (Viena, fig. 10) la sencilla mujer del pueblo representada con toda la gravedad de una heroína de patético ademán, vestida de modo que recuerda la indumentaria antigua.

Aunque en esta obra francamente manierista el gesto enfático es enteramente convencional y sin acento, el rostro inmóvil e inexpresivo, el barroco, en cambio, hace afluir aquí al asunto más sentimiento, mayor agitación espiritual y abundancia. Ahora bien; ello puede unas veces ser producto natural e íntimo de la sensibilidad del artista, pero otras puede derivar de una mera imitación. La heroína se disuelve y subjetiviza en la petrificación manierista; su carácter formal está más de acuerdo con el concepto de la dulzura femenina propia del barroco, con la «grazia» a que predominantemente se inclina. La *Judit* de Guido Reni (Roma, Galleria Spada, fig. 11), posee rasgos típicos de una ideal figura heroica del siglo XVII. En actitud representativa, ceñida de un ropaje fantástico de amplios pliegues, calzada con sandalias de forma clásica, apoyada ligeramente sobre un pie y con la otra pierna en ligera flexión, ostenta en las manos sus trofeos, la espada y la cabeza de Holofernes, y levanta la vista al cielo con esa mirada con la cual aquella época gustaba de simbolizar un sentimiento encaminado a lo trascendente.

Podemos ahorrarnos un análisis más detallado de la manera en que aparece en diversas ocasiones el tipo de la heroína bajo la imagen de figuras bíblicas o de mártires. En Rubens la heroína es del mismo modo que su héroe: una imagen llena de fuerza primaria y de temperamento que caracteriza externamente su significación simbólica por medio de su agitado patetismo, como mensajera de un ideal de religiosidad profética. Del mismo modo en sus diversas representaciones de la Asunción de la Virgen —y aun en otros casos—, la madre de Dios se concibe bajo rasgos heroicos. Nos daremos plena cuenta de ello si las comparamos con imágenes de la Inmaculada Concepción de Murillo, con sus tipos del natural, tan distintos. La estatua marmórea de la *Santa Bibiana* del Bernini, que se presenta como figura femenina heroizada, con su indumentaria a la antigua y el símbolo triunfal del martirio, se inclina más, lo mismo que su efige de *Longinos*, hacia la versión mística; concepción que con la dulce blandura del semblante y la erótica expresión sentimental es típica del último *Seicento* (figs. 12 y 14).

Tenemos aún que considerar ahora aquel motivo con el que se acostumbra a ligar inmediatamente la representación de lo heroico desde la introducción del espíritu humanístico: el desnudo. Como se ha hecho ver en el capítulo primero, la enemiga contra el desnudo en la etapa intransigente de la contrarreforma no logró en este punto nada práctico en cuanto a detener su amplio desarrollo tradicional, ni evitó que siguiesen tratándose del mismo modo aquellos temas en los que el Renacimiento introdujo la figura desnuda. Lo que servía de apoyo a la impresión heroica, y lo que en el arte barroco de la contrarreforma asumía la función correspondiente, no era el desnudo en sí mismo en cuanto apariencia naturalista, sino la equilibrada armonía derivada de un determinado ideal estético y el dinamismo corporal. Los desnudos de Rembrandt carecen de todo carácter heroico. El arte de los países románicos o de los que con él se relacionan, cuando encarna lo heroico en el desnudo, mantiene firme al lado de un avanzado naturalismo un claro principio normativo en lo que al cuerpo se refiere.

FIG. 15. — *Rubens: San Sebastián*
(Museo de Berlín.)

Rubens hizo evolucionar al desnudo, que juega un papel de primer orden en su estilo, en un sentido barroco. El libró al desnudo de la mecanización manierista, le prestó calor de vida y logró que todo movimiento no sólo en la agitación de los miembros, sino en la misma epidermis, apareciese impresionado a nuestros sentidos y cargado de pasión. Su *San Sebastián* (Galería de Berlín, fig. 15) presenta el tema en la manera acostumbrada desde el Renacimiento: el motivo del héroe moribundo. El cuerpo desnudo, punto de partida por sí mismo y objeto de problemas estéticos determinados. La figura parece una repetición del esclavo expirante de Miguel Angel en el Louvre, concebida de modo más naturalista. Lo que allí era sereno, contenido, reprimido, está aquí destacado con fuertes e insistentes valores afectivos. El rostro con la mirada dirigida hacia arriba y la boca entreabierta en dolorosa contorsión da el acento del tono sentimental. El barroco solicita de la fisonomía una mayor intensidad y una expresión que conmueve el ánimo. La magnificencia de la carne con su abundosidad ondulante se nos acerca sensualmente mediante la factura pictórica y colorista. Si se la compara con la de Miguel Angel, la figura de Rubens, más superficialmente vista y no sentida con profundidad, carece de precisión en la realización de las articulaciones y los centros motores del aparato muscular. Sus actitudes no siempre parecen efectos consecuentes de la íntima conformación del cuerpo. Lo heroico parece que se aleja de su idealidad y se concentra en el terreno de lo corporal y sensible. Lo que se pierde en

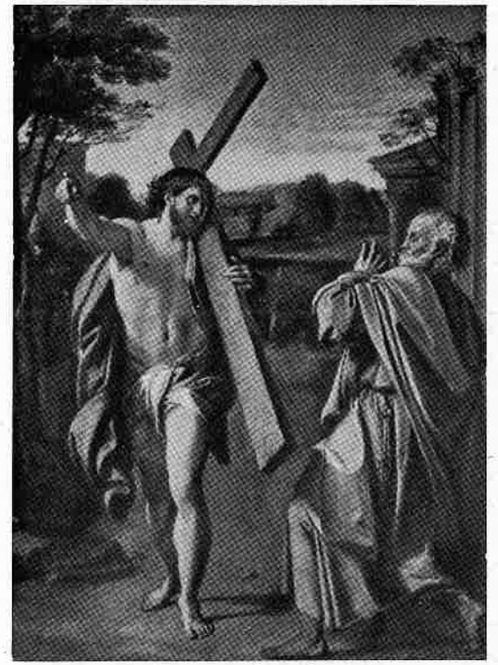

Fig. 16. — *Aníbal Carracci: Quo vadis?*
(Londres. National Gallery.)

forma clara se sustituye con superabundancia de impulso vital.

Aunque el *San Sebastián* de Berlín no fué pintado para cuadro de altar, sino para un encargo privado, otros trabajos de Rubens acreditan suficientemente que él trató el desnudo con interpretación y ejecución idénticas en encargos para fines religiosos. El *Juicio final* «grande» que pintó al conde palatino Wolfgang Guillermo para la iglesia de los jesuítas de Neuburgo da idea de todo lo que entonces era permitido en lugar sagrado (figura 17). Rubens, manteniéndose dentro de la idea compositiva fundamental de la concepción italiana del *Juicio final*, tal como había encontrado su más alta expresión en el fresco de Miguel Angel en la Sixtina y concediendo al desnudo un lugar importante, ofrece a la contemplación lo carnal de modo mucho más sensual, con su barroco naturalismo. La confusión de cuerpos desnudos hierve como en la orgía de una bacanal. La composición, comparada con la de Miguel Angel, es en su totalidad más apretada: ninguna separación entre los grupos, la aparición de Cristo y los bienaventurados sobre nubes celestiales, y las masas de elegidos y condenados se enlazan en una corriente de acordada rotación, expresando de modo evidente una parte la ascensión y el descenso la otra. En semejante unificación del movimiento de las masas, con la que este movimiento aparece como equivalente plástico de una expresión psíquica, reside uno de los principales problemas del arte barroco; todavía más penetrantemente se echa de ver esto en el llamado «pequeño» *Juicio final*, más importante artísticamente que el grande, cuya atribución al maestro es también dudosa. Dentro del círculo de imágenes de un arte cristiano religioso esto caracteriza bien la máxima cima de la secularización y sensualización de lo sagrado. Al acentuar fuertemente lo sexual y excitar a inmediata comparación con la corporeidad física, el desnudo ha perdido mucho de su carácter ideal.

También la figura cumbre de la fe, el propio Cristo, fué aceptada por el barroco en la forma heroica con que la revistió el Renacimiento. En general, el arte de la contrarreforma no se permitió extraer del Evangelio representación personal alguna de Cristo y de su vida en la tierra, ni formar de ello una imagen humana a la manera que lo hizo un Rembrandt; muévese siempre por su parte en los caminos tradicionales. En todas las situaciones quiérese mostrar a Cristo en su gloria; se entiende por ello una

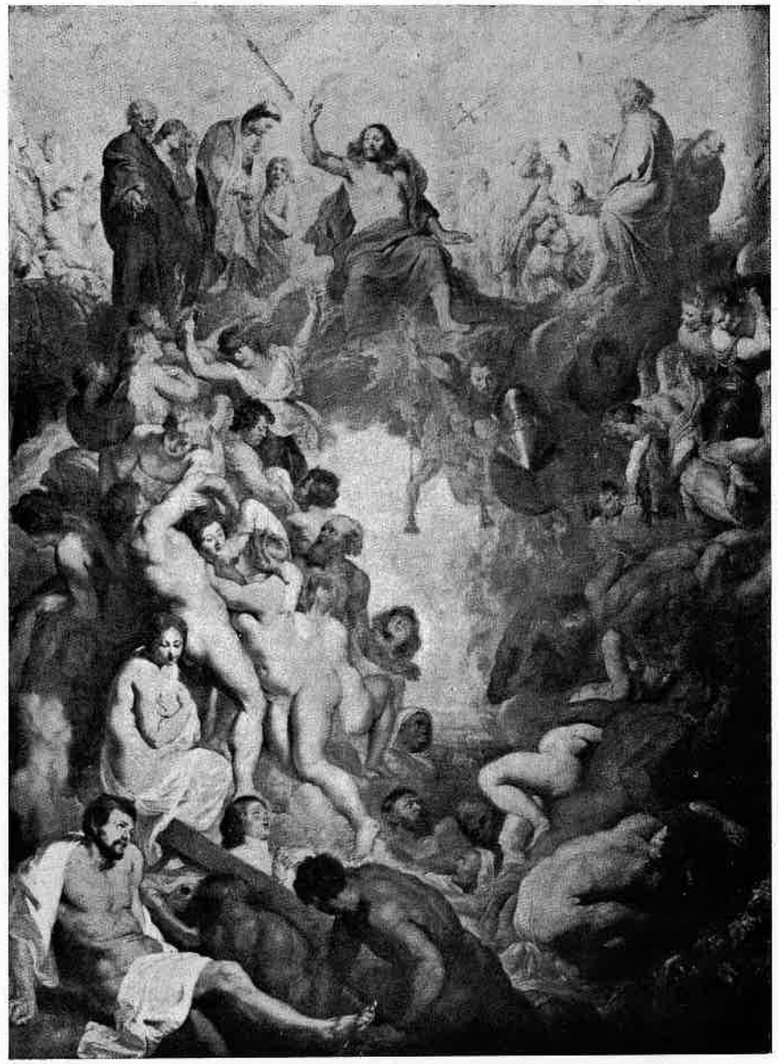

Fig. 17. — *Rubens: El Juicio final*
(Pinacoteca de Munich.)

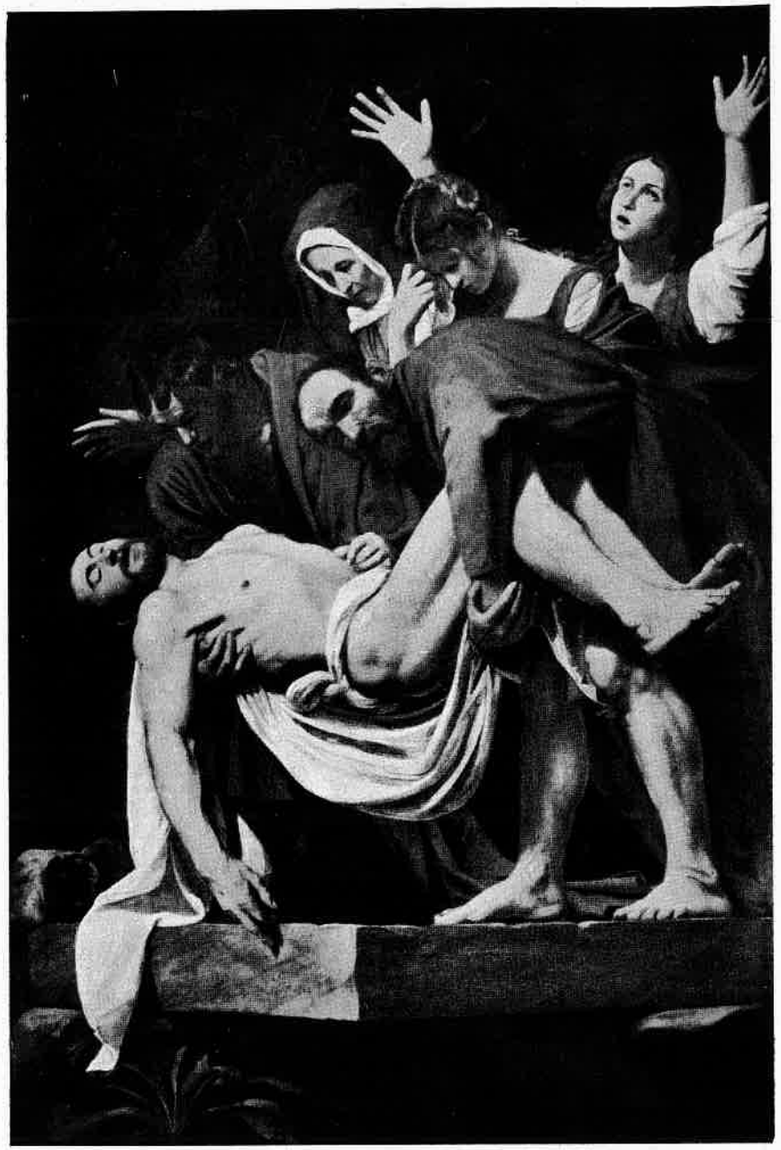

FIG. 18. — *Caravaggio: El Entierro de Cristo*

(Pinacoteca Vaticana.)

FIG. 19. — *Aníbal Carracci: Piedad*

(Museo de Nápoles.)

imagen ideal dotada de belleza corporal y de un carácter heroico simbolizado en el desnudo.

Así, Annibale Carracci en su cuadro *Domine, quo vadis?* (Londres, fig. 16) presenta en primer término, enteramente desnudo, sólo cubierto en la cintura por el extremo del manto colocado sobre el hombro, el cuerpo del Señor, que pasa respondiendo a la pregunta de San Pedro. En el contraposto de su actitud, con el brazo bruscamente dirigido hacia adelante, se expresa esa suerte de recio patetismo que el barroco relaciona con el ideal heroico. A una mente educada en el humanismo se le ofrece aún otra ocasión de asociar ideas de heroísmo clásico mediante el empleo de edificios antiguos y ruinas que representan en el paisaje la campiña romana. Lo mismo que esta pintura, la mayor parte de las representaciones de Cristo en el barroco italiano que aspiran a realizar el ideal semejante nos hacen el efecto de forzadas y poco afortunadas. Por mucho que se proscriba en ellas toda individualización humana, tampoco tienen recursos los artistas para personificar en la preformada imagen tradicional una sublimidad sobrehumana que se identifique como atributo universal de lo sagrado. Carecen de toda aproximación al Cristo real y operante y se contentan con una pálida imagen ideal de gesto

FIG. 20. — *Rubens: La intercesión de la Virgen y los Santos*

(Museo de Lyón.)

heroico. Junto a ella existe el tipo místico —tal como se formó especialmente en España—, de mucha mayor penetración y profundidad psicológica, del que se hablará más detalladamente.

Cuando el Cristo muerto es la figura principal de la imagen, el centro de gravedad reside igualmente en que el cuerpo desnudo se presente, en cuanto a la forma, como un conjunto estético. El tratar de modo heroico la forma corporal aun después de la muerte era la principal preocupación. *La Pietà*, atribuída a Annibale Carracci (Nápoles, fig. 19), es una especie de paráfrasis barroca de la escultura de Miguel Angel en San Pedro: el cadáver, apoyando el torso en el regazo de la madre es presentado como un magnífico trozo con la ondulante vibración del movimiento de sus líneas; en los dos angelillos desnudos, de los cuales uno, con ademán poco candoroso, señala al espectador la corona de espinas, se atenúa la melodía de la figura principal, y la amplia forma apaisada de los ropajes de María, que adelanta el pie elegantemente calzado con sandalia antigua, sirve de contraste y acompañamiento al desnudo.

Pero ni siquiera el llamado naturalismo de Caravaggio se desligó de la sensibilidad en que reposa la cultura humanística y que los italianos llevan en su sangre. En su más famoso cuadro, *El entierro de Cristo*, pintado para la iglesia de Santa María en Vallicella (Vaticano, fig. 18), es la importancia concedida al desnudo cuerpo de Cristo extendido hacia adelante en su irreprochable perfección juntamente con las dos monumentales figuras que le soportan, lo que constituye lo dominante de la impresión estética, mientras las plorantes del fondo, concebidas asimismo con monumentalidad, se adaptan perfectamente en su papel secundario al carácter de un estilo heroico. De qué modo este naturalismo se mantiene fiel a lo heroico, cómo en él se mantiene el concepto plástico de considerar la apariencia corporal como un microcosmos de forma, obra de una determinada ley estética, es lo que muestra con mayor claridad una comparación con obras de Rembrandt de tema análogo; en ellas el cuerpo de Cristo, con la fiel realidad de su fragilidad y su deformación por los martirios sufridos, se eleva a símbolo del paso de Cristo por la tierra.

Rubens se atuvo a la humanística imagen italianizada del Cristo heroico y no añadió ningún rasgo especialmente personal. En el *Juicio final* «grande» aparece el Juz-

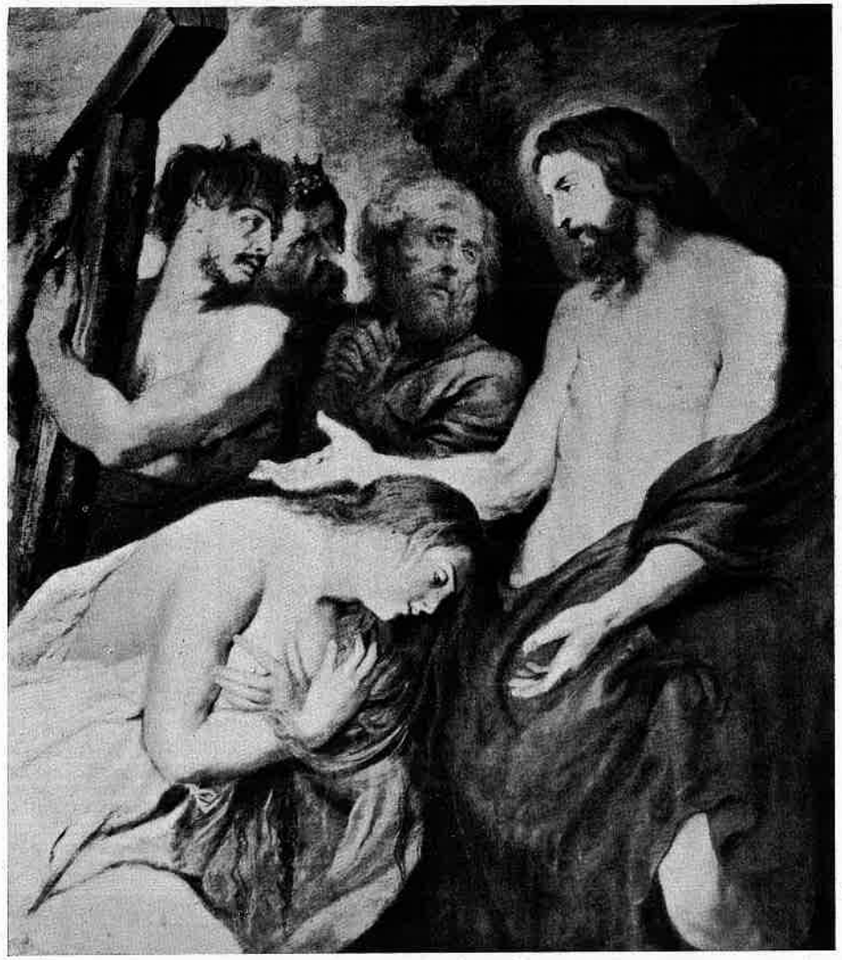

FIG. 21. — *Rubens: Cristo y los pecadores arrepentidos. (La Magdalena, el buen ladrón, David y San Pedro)*

(Pinacoteca de Munich.)

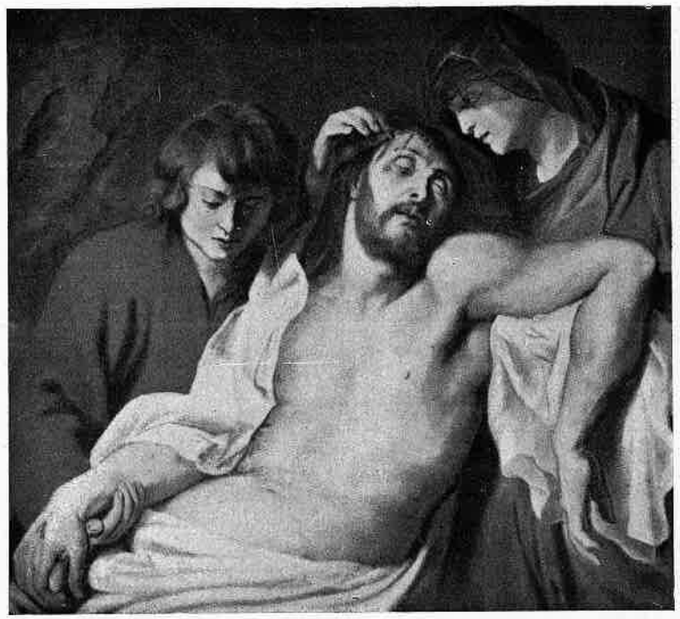

FIG. 22. — *Rubens: La Piedad*

(Museo de Viena.)

gador del mundo en actitud semejante a la del Miguel Angel. De este sentimiento miguelangelesco de la forma se nutre también la *Resurrección* de la catedral de Amberes en la que todo está calculado con una medida heroica: Cristo interpretado como en triunfo, desnudo, de formas hercúleas, llevando en la mano izquierda la bandera, en la diestra la palma, no está suspendido suavemente, sino erguido, en tensión de ascender; los soldados, en actitudes patéticas, unos desnudos y otros armados a la romana. En el cuadro pintado para la iglesia de los dominicos en Amberes, obra de taller (Lyón, Museo, fig. 20), la Virgen y los santos aparecen en el nuboso cielo impetrando perdón a Cristo, que desciende al *Juicio* con ímpetu irritado; éste, con su cuerpo musculoso, blandiendo el rayo en su diestra y apretando el puño izquierdo, se asemeja al dios olímpico. El tipo de Cristo desnudo, rodeado de un manto que deja más o menos al descubierto parte del cuerpo, es también preferido por Rubens dondequiera que Cristo aparece como hombre en alguna relación con hombres; posee además un rasgo amable y cosmopolita, muy de acuerdo con la nota fundamental de la interpretación de la vida característica de Rubens. En el magnífico cuadro de Munich, *Cristo y la mujer adúltera*, se hace patente que el desnudo es buscado independientemente del asunto y utilizado como valor de forma, ya que se nos presenta no sólo en el Salvador, sino en otras dos figuras (fig. 21). En las escenas de Entierro o la Piedad no parece expresar nada distinto sustancialmente de lo que hemos hecho notar de pasada en los

FIG. 23. — *Guido Reni: San Andrés conducido al suplicio*

(Roma. San Gregorio Magno.)

cuadros italianos, fuera de lo que Rubens aporta de rico temperamento y de plétora de vitalidad (fig. 22).

No necesitamos seguir analizando todos los asuntos en los cuales el arte de la contrarreforma adoptó un carácter heroico. Una vez sentado el principio, cualquiera puede orientarse en la diversidad de las obras de arte y percibir en cada caso aquello en que se ha puesto el énfasis. Así puede fácilmente, por ejemplo, decirse que vale para el Cristo niño, casi siempre representado desnudo en «bella» actitud movida, y a veces como un héroe en miniatura, lo mismo que lo que se ha dicho de la figura de Cristo adulto.

Ahora bien, el concepto de lo heroico no está solamente relacionado con un contenido objetivo, con un asunto, sino que constituye también una manera de expresión formal por sí solo. Su más puro ejemplo se manifiesta en la música, en la que no se da ningún contenido material, como en el arte plástico, sino solamente calidades sentimentales producidas por motivos formales: melodía y ritmo. Cuando Beethoven denominó heroica a su *Tercera Sinfonía* lo hizo porque hubo de desarrollar sus series de sonidos en una forma de estilo con la cual asociase el oyente la idea de lo heroico. Lo heroico emana puro de la estructura artística psíquica del trozo musical; se aparece como forma de expresión y se manifiesta en la declinación de las formas adecuadas a la esencialidad de la idea. Del mismo modo las artes plásticas, mediante la simple manera de utilizar, disponer y valorar determinados elementos formales de expresión con su fuerza de sugestión psicológica y su simbólico carácter significativo, pueden sugerir una impresión heroica. Una corriente importante del arte barroco se esfuerza —como lo hizo ya el Renacimiento— por situar en una esfera heroica las obras religiosas mediante el estilo de la forma. El que contempla ciertas grandes composiciones repletas de figuras, como el *San Roque repartiendo limosnas* de Annibal Carracci, en Dresde, o los dos frescos, famosísimos en su época, representando la leyenda de San Andrés, por Domenichino y

FIG. 24. — *Tiépolo: La institución del Rosario*

(Venecia. Gesuati.)

FIG. 25. — *Rubens: Adoración de los Magos*

(Museo del Prado.)

Guido Reni (fig. 23), en San Gregorio Magno, en Roma, puede comprender lo que se quiere expresar con ello y de qué modo se adhiere aquí a la estructura formal un carácter heroico. Cuando habla Scaramuccia en su tratado de arte (7) de una *Madonna* de Aníbal Carracci, que era *di stile veramente in tutto eroico*, nos demuestra de qué modo se explicaba conscientemente sobre este elemento y había aceptado el repertorio de ideas figurativas. Ya se han mencionado el énfasis con que Francesco Albani alaba a Miguel Angel como inventor del estilo heroico. Del mismo modo Pietro da Cortona, el típico pintor del barroco avanzado, que tan gran influencia ejerció, desarrolla su nueva manera expresiva colorista e ilusionista en un estilo heroico, tanto en sus obras sagradas como en las profanas.

La gran maniera de los italianos se la apropió Rubens fundiéndola con su barroco flamenco. Muy claramente resalta en su *Adoración de los Reyes*, en Madrid, obra de juventud, la tendencia a estilizar la escena en un sentido heroico (fig. 25). Fuera de los dos portadores de presentes colocados en absoluto primer término, que representan un factor tan importante en la composición del cuadro y de la arquitectura clásica en ruinas, con la choza, el esquema, el ritmo de la composición y el patetismo de los ademanes están dispuestos para ese efecto. Si volvemos la vista a la *Adoración de los Reyes*

del manierista florentino Macchietti (fig. 5) observamos que el barroco se ha esforzado por liberar el ideal heroico de las vaciedades del manierismo y por vivificarle nuevamente desde dentro, llevándole la corriente de su fuerza naturalista.

Lo heroico, expresión adecuada al carácter triunfador de la Iglesia de la contrarreforma, es perseguido por el arte católico en todas sus direcciones. Todavía en el siglo XVIII Tiépolo realiza en Italia el esfuerzo de reunir todos los recursos de su colorismo ilusionista para ponerlos al servicio de este ideal y prepara a la pintura de la contrarreforma, con la riqueza de su imaginación, con el esplendor de su creación y con su arrebatador arte decorativo, un magnífico final (fig. 24). Entonces se insinúa en lo heroico aquel carácter gracioso y de cortesana elegancia propio del *ancien régime* en el siglo XVIII con una teatral apariencia de ópera. No pocas veces la actitud del héroe nos recuerda la de un tenor entonando los trinos de un aria. En el disfraz rococó que transforma todo lo grave y enfático en algo movido, alado y picante afluye todavía con el verbo de la dicción a las imágenes religiosas algo del viejo espíritu de la contrarreforma.

En la Alemania del Sur y en Austria hallamos los mismos fenómenos. Como aquí bajo la influencia italiana logró creciente desarrollo la gran pintura decorativa de muros y bóvedas, se asimiló el estilo heroico con su énfasis y su patetismo. Los motivos fundamentales continúan siendo los mismos, como ya hemos observado. Y todavía hasta fines del siglo XVIII tiene representación este género artístico, pero ya traducido entonces al rococó.

España se dejó influir muy poco por este género heroico, ya que por su temperamento había rechazado el manierismo italianizante y se había reconcentrado en sí misma. El vivificador naturalismo, brotado de las más profundas raíces del alma española, acometió siempre sus empeños religiosos con estilo independiente y sacó de sí nuevas formas de simbolización e idealización religiosa. El sonoro patetismo heroico no se avenía con el espíritu español que gusta del recato y la reserva. Cuando Cervantes satiriza el heroísmo caballeresco representa en muchos aspectos un momento crítico. En ese mismo tiempo el arte religioso renunciaba cada vez más a lo superfluo y a aquella actitud heroica y clásica en muchos casos tan afectada. Pero como de España arranca el nuevo movimiento místico, y en ella desarrolla su fuerza impulsora principal, hubo de contribuir esencialmente a introducir en el arte de la contrarreforma un elemento al que hemos de atender ahora.

2. Misticismo. Erotismo. Ascetismo. Crueldad

Si queremos poner en claro dónde y de qué modo llega a ser perceptible la influencia de la mística en las artes plásticas a introducirse un devoto sentimiento místico en un proceso intuitivo nos encontramos con no pocas dificultades. En el campo de lo irracional el conocimiento consigue escaso resultado con especulaciones lógicas; mejor se logrará por el camino de la identificación comprensiva y de la capacidad de evocación imaginativa. Como las formas de la mística son muy variadas, y su definición lleva consigo cierta vaguedad, también son varios los caminos que llevan de la mística al arte. Sólo muy brevemente puede aquí tratarse lo que a ello respecta.

FIG. 26. — *Velázquez: Cristo y el alma cristiana. (Detalle)*

(Londres. National Gallery.)

Citaremos, en primer lugar, el caso en que un asunto acepto a la especulación y a la poesía mística sea representado literalmente por el arte de acuerdo con su contenido real. A esta categoría pertenece el tema de *Cristo y el alma amante*. De la época que nos incumbe señalamos el cuadro de Velázquez: *Cristo a la columna* (Londres. National Gallery, fig. 26), que no hace mucho ha sido interpretado justamente en este sentido (8). El niño de rodillas que, llevado por el ángel de la guarda, reza sumido en la contemplación del Salvador martirizado, representa al alma creyente; a ella va, representado como algo material, el rayo de la gracia que emana de Cristo. Un tema místico se representa aquí de modo materialmente perceptible por una personalidad artística que carece totalmente de vocación o de sensibilidad mística. Este cuadro religioso muestra cuán escasamente se preocupa Velázquez de una profunda simbolización de lo espiritual y trascendente. Esta forma de personificación realista de conceptos, alegorías y cualidades, tanto religiosas como espirituales, es asimismo un procedimiento típico de Calderón en sus *Autos sacramentales*.

Una tosca materialización de una idea mística nos presenta el pintor bávaro del rococó Matthaeus Günther en el fresco del coro de la iglesia de Indersdorf (1757) cuando para significar el origen de la ciencia y del amor en San Agustín hace afluir del cielo a su corazón ardiente sangre del costado de Cristo y leche del pecho de María (9). En relación con el realismo propio de la época, semejante recurso expresivo nos produce una fuerte repugnancia.

El arte cristiano ha seguido en su desarrollo varios caminos para la interpretación de los fenómenos místicos, caminos que a veces se cruzan. Desde el punto de vista formal, pueden distinguirse en general dos categorías principales: una manera abstracta y otra naturalista de representación. Prescindiremos de la primera —procedimiento de la época oriental bizantina y de la alta Edad Media occidental—, en la que lo místico, ligado a una figuración abstracta expresada a veces de un modo puramente simbólico o ideográfico, se hace comprensible ópticamente a la manera de un lenguaje convencional secreto y divinizado, sin que en esta interpretación sea infundida una vida interior asequible para nosotros. Hemos de considerar solamente el otro procedimiento representativo, ya que el arte ha alcanzado un grado en el que intenta una versión naturalista de realidades, visiones y sentimientos místicos y quiere revestirlos de persuasiva evidencia mediante una interpretación ilusionista.

Del complejo contenido en la mística aparece en la contrarreforma como asunto caracterizadamente artístico el acto de la experiencia mística subjetiva en un hombre o en un grupo de hombres y el producto objetivo de ese acto, la Visión. Generalmente, ambas cosas son representadas a la vez: el sujeto místico en estado de éxtasis y la aparición contemplada interiormente como imagen objetivada. Este círculo de temas supone que el arte ha copiado un repertorio de realidades y observaciones relacionadas con los estados místicos y que los artistas están en situación de evocarlos con su imaginación y de darles una expresión plástica. Ya hemos visto al principio que el movimiento místico que se desarrolla, coincidiendo con la contrarreforma, había producido universalmente una disposición psíquica favorable a esta dirección espiritual. Los artistas podrían, pues, cuando se enfrentaban con estos fenómenos, bien apoyarse en experiencias propias, si poseían dotes místicas, o bien en observaciones de personas de su medio, o en la literatura producida por los místicos, en la que dan cuenta de sus experiencias y sus visiones. En los casos concretos no podemos, naturalmente, determinar, cuando carecemos de una información precisa, de cuál de estas posibilidades se trata, o bien en qué medida se unen varias de ellas.

Bastaba, además, el hecho positivo de que, dada la abundancia de sujetos místicos, no podían faltar ocasiones de conocer de cerca sus prácticas y las formas en que se manifestaban, y de que, por otra parte, los escritos místicos, y especialmente los de Santa Teresa, daban una idea profunda de la naturaleza de las contemplaciones místicas y describían con gran extensión y detalle las circunstancias psicológicas y fisiológicas de los trances de oración y éxtasis.

Puesto en claro el material que el mundo en torno y la observación de la realidad proporciona al arte, hay que preguntarse: ¿De qué manera concibe éste en formas ópticamente perceptibles aquel elemento místico que trata de expresar y con qué síntomas

se nos manifiesta lo que se quiere significar y cómo está significado? Como ya se ha indicado, el fundamento de la mística en cuanto fenómeno religioso reside en una singular forma de oración y de recogimiento que se distingue por su especial carácter psíquico. La voluntad está sumergida en el propio yo, apartada del mundo, pasiva, resignada, entregada profundamente a lo divino sentido íntimamente, dirigida con toda su capacidad de entusiasmo a su unión con él. El estado psíquico conocido como introversión es una característica que acompaña a la predisposición mística. Cuando encontramos en representaciones artísticas rasgos expresivos que corresponden a esa caracterización, en imágenes de determinados sujetos a los que conocemos por la Historia, habremos de deducir de ellos algunos síntomas cuyo empleo indicará un estado místico y cuya aparición permitirá en otros casos una interpretación semejante. La especial actitud en la oración y la concentración devota nos servirán de indicación en este punto. Si se atiende a los rasgos expresivos y logramos adivinar el valor con que han de interpretarse, tendremos abierto el camino para comprender lo que hace relación al fenómeno místico. Podremos asimismo darnos cuenta de los valores sentimentales generales que de él dependen. El impulso extático tan acusado que está presente en el arte de la contrarreforma, tiene en realidad su origen en una tendencia espiritual mística.

Un arte que se ha consagrado a representar la existencia mística de modo individual y naturalista ha de llegar, pues, a reproducir el éxtasis en cuanto estado patológico con las alteraciones corporales visibles que llevan consigo el desmayo y el arrobamiento tratando de caracterizar mediante las señales fisiológicas que salen a luz en lo corporal la situación espiritual y anímica del ser representado a la vez que de acercarnos al fenómeno religioso. Mediante esos caracteres mímicos y fisiognómicos se comprenden en forma visible los estados interiores que corresponden a los varios modos de devoción y a los grados de oración, las fases por las que los místicos atraviesan para llegar al término final del éxtasis. Claro está que no es posible fijar exactamente de qué grado se trata en cada una de las imágenes que podemos considerar; mas hay, no obstante, casos en los que puede inferirse de determinados rasgos si se trata de un estado de meditación o de contemplación o de un extático arrobamiento. La mayor parte de los artistas sólo llegan en punto a ello a hacer asequible una disposición mística general mediante datos tomados de la observación.

Erotic

Uno de tales datos, muy significativo para nuestra época, consiste en dar un carácter erótico a la imagen. Hemos hablado ya anteriormente del elemento erótico contenido en la mística. Del mismo modo que su lenguaje, su modo de expresión, sus imágenes y sus metáforas proceden del campo del amor sensual para compararlo con amor místico, el arte llega a utilizar motivos de expresión y notas del erotismo sensual con el mismo objeto. Y como ya hemos visto que la época de la contrarreforma es en general especialmente propicia a un naturalismo sensual, el arte se presta a concebir los fenómenos místicos desde este ángulo y a impresionar la sensibilidad de modo concreto mediante una sensualización de sus recursos figurativos.

Al querer el arte hacer sensible el matiz y el carácter de la mística, se sirve en general para su simbolismo de elementos naturalistas e ilusionistas, en cuyo cultivo se había perfeccionado. El arte de la contrarreforma se esforzó en hacer comprensible al sentido

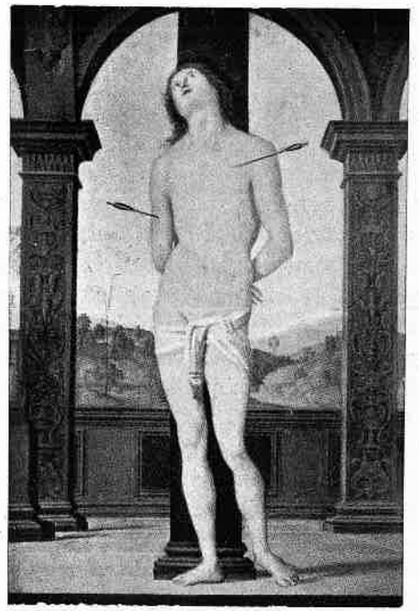

FIG. 27. — *Perugino: San Sebastián*

(París. Museo del Louvre.)

de la vista la devoción mística y la mística oración de sus rasgos peculiares. La plegaria mística pide reposo y soledad, y alcanza en silencio sus más altos transportes. San Francisco de Sales la llamaba «lenguaje del silencio»: «los ojos hablan a los ojos, el corazón al corazón y nadie entiende lo que se habla sino los santos amantes que con él platican». Hemos de ver qué factores emplea el arte para representar de modo comprensible a los sentidos el misterio de la *unio mistica*. Señalaremos especialmente el papel que la luz, en los grandes aciertos logrados por el arte occidental, ha desempeñado en la pintura para simbolizar místicas visiones.

Todos estos problemas sólo pueden ser planteados y resueltos cuando el arte ensancha en todos sentidos el campo de sus observaciones y perfecciona de tal modo sus recursos imitativos que llega a ser capaz de interpretar semejantes asuntos. Desde la aparición del naturalismo gótico se había trabajado incesantemente para utilizar a la par el cuerpo y el rostro en la expresión de las íntimas tensiones psíquicas y de las emociones. Lo que los giottescos hicieron en Italia con las visiones místicas de San Francisco de Asís y sus discípulos constituye el comienzo de este progreso; como se comenzaba entonces a interpretar la estigmatización del santo con una actitud de éxtasis, sólo se preocupaban, por decirlo así, de la silueta decorativa de las formas del cuerpo. El realismo del siglo XV avanza en todas partes —en Italia y fuera de ella— en la invención y la complejidad de los matices mímicos y fisiognómicos de expresión. En este proceso reside el germen de ese perfeccionamiento de un repertorio de motivos del que dispone con toda amplitud la contrarreforma. Si examinamos en primer lugar lo que en ese sentido parece genealógicamente más importante, en lo que se refiere a la representación de estados místicos y de éxtasis, debemos limitarnos a Italia.

Por el especial acento de su sensibilidad y por el tipo de su devoción, ocupa en este aspecto Pietro Perugino un importante lugar a fines del primer renacimiento. Su *San Sebastián* (Louvre, fig. 27) muestra en la representativa exhibición de su cuerpo desnudo, lleno de movimiento ascendente, tan dentro del gusto humanístico, con su cabeza levantada hacia arriba y su mirada anhelante dirigida al cielo, un acentuado grado de resignación, con lo que se ofrecía a su época un nuevo motivo de expresión religiosa. La fuerza de la imagen no reside en la realidad histórica ni en el tormento del martirio, sino en su naturaleza piadosa, que le hace diferenciarse fuertemente de la versión de Andrea Mantegna (fig. 1). Este carácter, que se manifiesta en una dulce resignación,

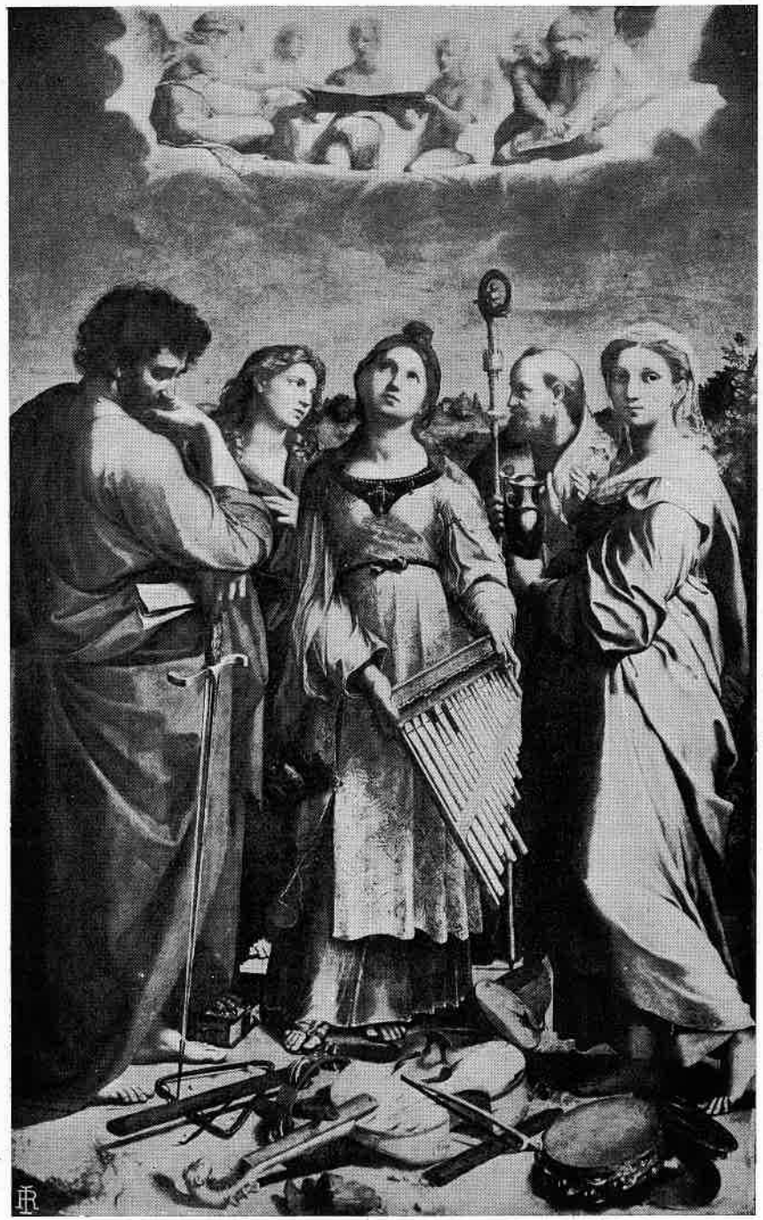

FIG. 28. — *Rafael: Santa Cecilia*

(Pinacoteca de Bolonia.)

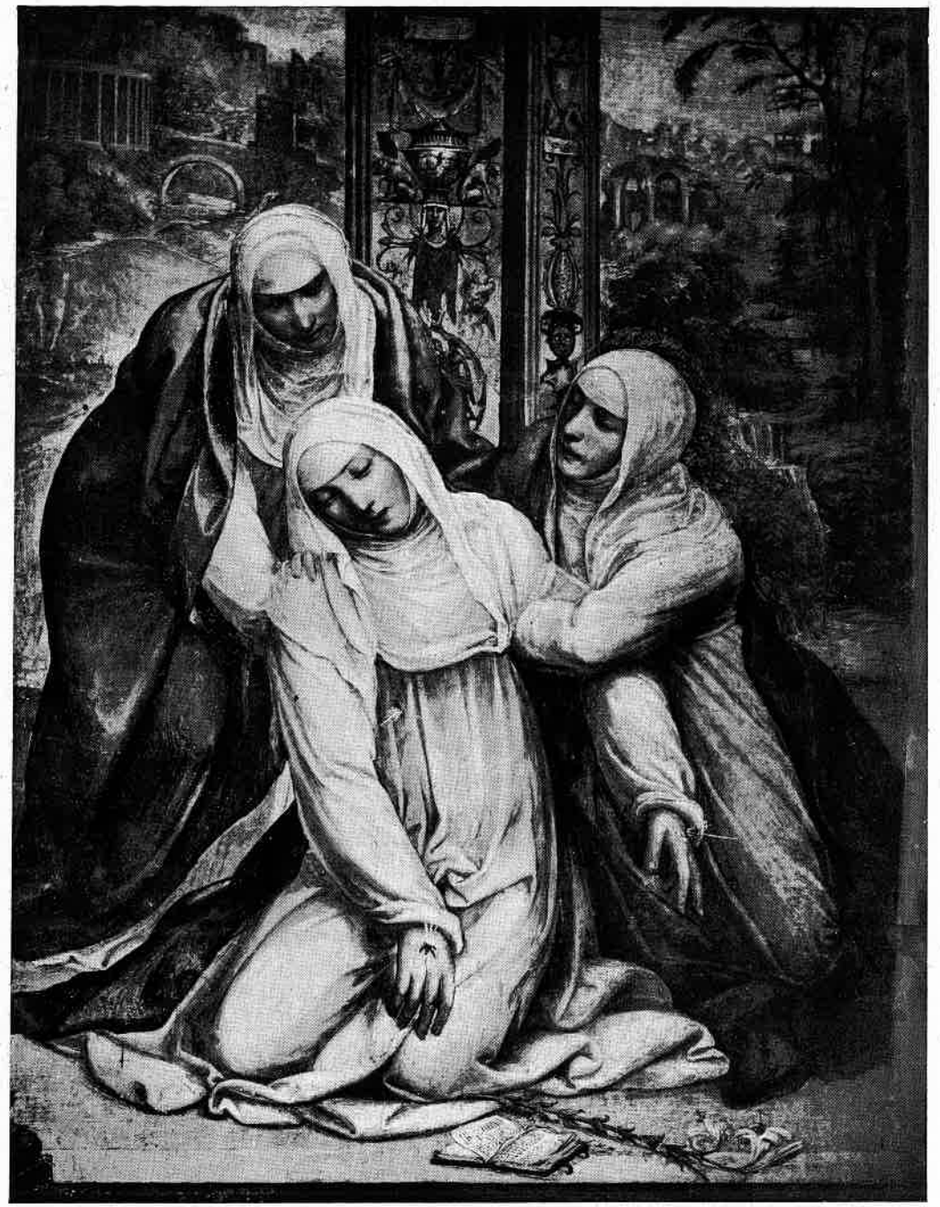

FIG. 29. — *Sodoma: Santa Catalina recibiendo los estigmas*

(Siena, San Domenico.)

otorga su sello a todo el arte de Perugino; así se echa de ver en las más diversas figuras de santos, vestidos y desnudos, no sólo en el rostro, sino en la manera de estar realizado el cuerpo. La mirada «celestial» es una expresión simbólica de la relación entre lo terreno y lo sobrenatural. Aun en las dos cabezas de retratos de los monjes de Vallombrosa: *Don Biagio Milanesi* y *Don Baldassare* de la Academia de Florencia, se acusa el carácter religioso de los representados, de perfil, con el tipo caracterizado por medio de la mirada dirigida a lo alto. No ha de ser casual el hecho de que Perugino, natural de Umbría, hiciera el paisaje natal, en el que encontraba un sentimiento místico también celebrado en la poesía religiosa, símbolo de dulce conformidad y tranquila humildad resignada, motivo fundamental de su arte. Aunque la repetición estereotipada de esa expresión y la insistencia monótona a lo largo de su extensa obra le perjudicó en el aspecto artístico, creó, no obstante, con la originalidad de su mímica y con sus composiciones simétricas y tranquilas, un género propio de estilo sagrado que satisfacía plenamente la sensibilidad de la época en que Savonarola desarrollaba su campaña, y ello hizo que le afluyeran los encargos de todas las regiones de Italia.

La mirada así dirigida al cielo, acordada con la actitud toda del cuerpo, es un motivo devoto que el gótico no había conocido y que se introdujo con el Renacimiento. Desde entonces ha conservado su puesto en el arte religioso, llegando a convertirse en la expresión del éxtasis místico.

Poseemos un testimonio de que se le asignaba, en efecto, esta función, en la descripción hecha por Vasari de la *Santa Cecilia* de Rafael (fig. 28). Dice de ella que se observa en su cabeza ese alejamiento que observamos en la vida en las personas que están en éxtasis (10). Entendemos, pues, lo que quiere expresarse apenas convengamos, en efecto, que un estado de éxtasis —de conformidad con lo que representaciones posteriores nos muestran en este sentido— puede ser evidenciado de modo singularmente vivo y característico. El rostro de la santa, con sus ojos alzados hacia el coro de ángeles en el cielo, se deriva en cuanto a su fuente del modelo de Perugino y tiene antecedentes en el período de juventud de Rafael. Es característico el reposado recogimiento del cuerpo, su actitud noblemente contenida, que habla de la relación con un mundo sobrenatural, mientras falta una caracterización categórica del rapto extático. Es una exaltación depurada, atenudada por una armoniosa forma clásica. Lo escasamente ligada que está esta expresión a la figura religiosa puede comprobarse por el hecho de que aparece exactamente igual en la *Galatea* de la Farnesina. Esta especie de exaltación concuerda más bien con un matiz heroico dentro del estilo de Rafael.

Si las apetencias y personificaciones heroicas satisfacen plenamente a la aspiración humanística y clásica del Renacimiento avanzado, mientras chocan muchas veces con el anhelo expreso de acentuar el sentimiento religioso, por otra parte se acentúan al mismo tiempo los esfuerzos para ampliar, enriquecer y profundizar los motivos de expresión religiosa que tienden a lo sensitivo y místico en un sentido naturalista individualizador. Si seguimos estas tendencias, observamos cómo en ciertos casos se abre camino y se prepara aquello que en el barroco llega a plena expresión y predominio.

En muy otra relación con la realidad viva, representada de una manera naturalista, está la *Santa Catalina* recibiendo los estigmas, pintada por el Sodoma en su conocido

fresco de la iglesia de San Domenico de Siena (fig. 29). Desmayada, dos monjas la sostienen; la cabeza caída, los ojos cerrados; los brazos cuelgan flojos y sin fuerza a lo largo del cuerpo. Mientras Cristo aparece en el cielo y bendice a la santa, ella no se vuelve hacia él, sino que permanece sumida en su enervamiento. La visión sobreviene en el adormecimiento de su desmayo. Según Vasari, Baldassare Peruzzi había dicho al ver esta pintura que nunca había visto mejor y más realmente representada la actitud de una persona desmayada y sin sentido de lo que Sodoma lo había hecho. Es curioso que aquí el acontecimiento está en cierto modo caracterizado, materializado, puesto que la vivencia mística tiene lugar en el estado de desmayo, justificado de una manera realista, mientras que la aparición acaecida en este estado aparece como proyectada al exterior; esto afecta a una especie de exigencia de causalidad que era totalmente desconocida en la Edad Media. Pero esta interpretación, que no establece relación aparente entre la visionaria y la visión, fué un caso excepcional y no tuvo suficiente aceptación en sentido religioso para lograr una difusión amplia. Que Sodoma expresó también la visión contemplativa al modo usual por medio de los ojos levantados al cielo lo comprueba la composición que hace pareja con la anterior en San Domenico, en la que Santa Catalina, de rodillas, contempla a la Virgen y permanece suspensa de la celestial aparición (fig. 30). En su *Descendimiento*, conservado en la Academia de Siena, el Sodoma representó con tal fidelidad a la madre de Cristo, abrumada por el dolor, tendida en el suelo presa de un desfallecimiento, que su estado puede leerse sin necesidad de más en los rasgos fisiognómicos del rostro, en su boca abierta y sus ojos entornados. Que esta interpretación, orientada en un sentido naturalista e individualizado se encuentra en el camino que sigue toda la evolución europea se hace patente, para sólo citar un ejemplo, en lo que por aquel tiempo, y en el Norte, Grünewald revela explorando en análogos dominios de la expresión y en lo que consigue en cuanto a la motivación psicológica y fisiológica de los estados corporales y psíquicos; baste recordar la actitud de la Virgen que yace sin sentido junto al Crucificado en el retablo de Isenheim (11). Consideramos a Sodoma como un maestro de fina sensibilidad, hábil en la diferenciación de situaciones psíquicas un tanto fluctuantes, con un matiz acentuadamente sensual, pero a la vez poco apto para los cometidos propiamente monumentales de su tiempo; así lo prueba, aparte todas sus bellezas, el fresco de la Farnesina, que representa las *Bodas de Alejandro y de Roxana*, afectado de una interior incoherencia. Lo heroico no es su tema. En sus cuadros de altar domina el elemento místico. En la calidad de su sensibilidad y en la intención artística se acerca a Correggio, que tan fuerte influencia ejerció en la creación del lenguaje expresivo del arte de la contrarreforma.

Hay en Correggio, como en Sodoma, un elemento predominante, la sensualidad, que impregna totalmente la forma y el sentimiento. Sus órganos están dotados de la máxima sensibilidad para captar el aspecto sensual en todas las cosas. La naturaleza, el hombre, Dios, son interpretados en este sentido. En sus cuadros de altar se echa de ver que traduce los sentimientos religiosos en sentimientos puramente humanos y sensuales. La devoción se convierte en él en un cálido abandono, que tiene algo de amoroso. Lo divino y lo sagrado se mantienen en el reino de lo inteligible, acogedor, gracioso, deli-

FIG. 30. — *Sodoma: Santa Catalina ante la Virgen*

(Siena. San Domenico.)

cado y amable, sin producir emociones profundas. La evolución sufrida por Correggio se ilustra comparando los dos cuadros de Dresde, obra de juventud el uno, que representa a la Virgen y San Francisco (1515), y otro posterior, el de la Virgen con San Jorge; se hace patente al mismo tiempo la transición de un concepto renacentista de la forma a otro más barroco. El primero de estos cuadros se mantiene todavía, en lo que respecta a la expresión, en un tono peruginesco; la composición llena las exigencias de una composición clásica. En el segundo (fig. 31) se echa de ver en toda su retórica expresiva una erotización que no puede definirse más precisamente; la mímica y la expresión de los rostros tiene algo lánguido y ardiente; la figura de San Pedro Mártir, con su arrobamiento patético, ha ejercido durante mucho tiempo una gran sugestión; en la manera de disponer las masas, de ligar y componer sus elementos, así como en su acentuado dinamismo, vibra un sentido barroco de la forma. El sensualismo de Correggio llega al orgasmo en el significativo ejemplo del *Martirio de los Santos Plácido y Flavia* (fig. 32). Representados en el momento en que se disponen a morir, Santa Flavia con la espada del verdugo en el pecho, San Plácido con la cabeza inclinada hacia un lado por efecto del profundo corte de la herida del cuello, aparece sobre su rostro, en sus ojos dilatados, una mirada de amorosa voluptuosidad dirigida al ángel que desciende con los símbolos del martirio y que especialmente en el santo tiene algo de dulzón y desagradable. Esta interpretación fisiognómica es superficial y se limita a una mirada lánguida, como signo de un ardiente anhelo místico en el que se concentra el contenido de la imagen. La emoción extática se manifiesta al mismo tiempo por la agitación exterior del cuerpo, que tiene aquí algo de inconsistente y forzada. El cuadro es una de esas obras en las que Correggio se convierte en un manierista de su propio

FIG. 31. — *Correggio: La Virgen con San Jorge y otros Santos*

(Museo de Dresde.)

FIG. 32. — *Correggio: Martirio de los Santos Plácido y Flavia*

(Galería de Parma.)

estilo. Esta manera de interpretar lo místico mediante un erotismo fácilmente inteligible llegó a ser típica en el barroco en un amplio círculo de influencia.

La Italia del Norte fué principalmente la que preparó en gran parte el repertorio expresivo del arte de la contrarreforma y donde se contrarrestó la corriente del manierismo florentino y romano. Hay que citar de paso que fueron también italianos del Norte los que tuvieron luego una importancia esencial en el desarrollo de la arquitectura y la decoración del barroco avanzado. Si Venecia, en la tendencia general de la pintura cincocentista, se mantuvo a tono con la mundanización general del arte religioso, también hallamos en ella muestras de nuevas imágenes de expresión religiosa que pasan al acervo fisiognómico de la contrarreforma.

Es especialmente Lorenzo Lotto, el solitario y original artista errante, quien merece atención por su estilo psicológico. Paralelo en cierto sentido a Correggio, pero más profundo y complejo en su capacidad de caracterización —como lo prueba ya su aspecto de retratista—, dió un matiz místico al contenido religioso de sus obras devotas mediante una sensibilización y una sensualización de los factores expresivos. Lo santo se caracteriza en él no tanto por el gran gesto heroico, sino por un dulce tono sentimental; con la matización de la devoción y la piedad acentúa máximamente el cálido abandono y la tranquila beatitud, a todo lo cual se mezclan suavemente tonos de resignación y melancolía; el éxtasis recibe aquel matiz erótico que constituye para la contrarreforma motivo expresivo esencial del trance. Lotto es, como Sodoma y Correggio, un pintor cuyo arte

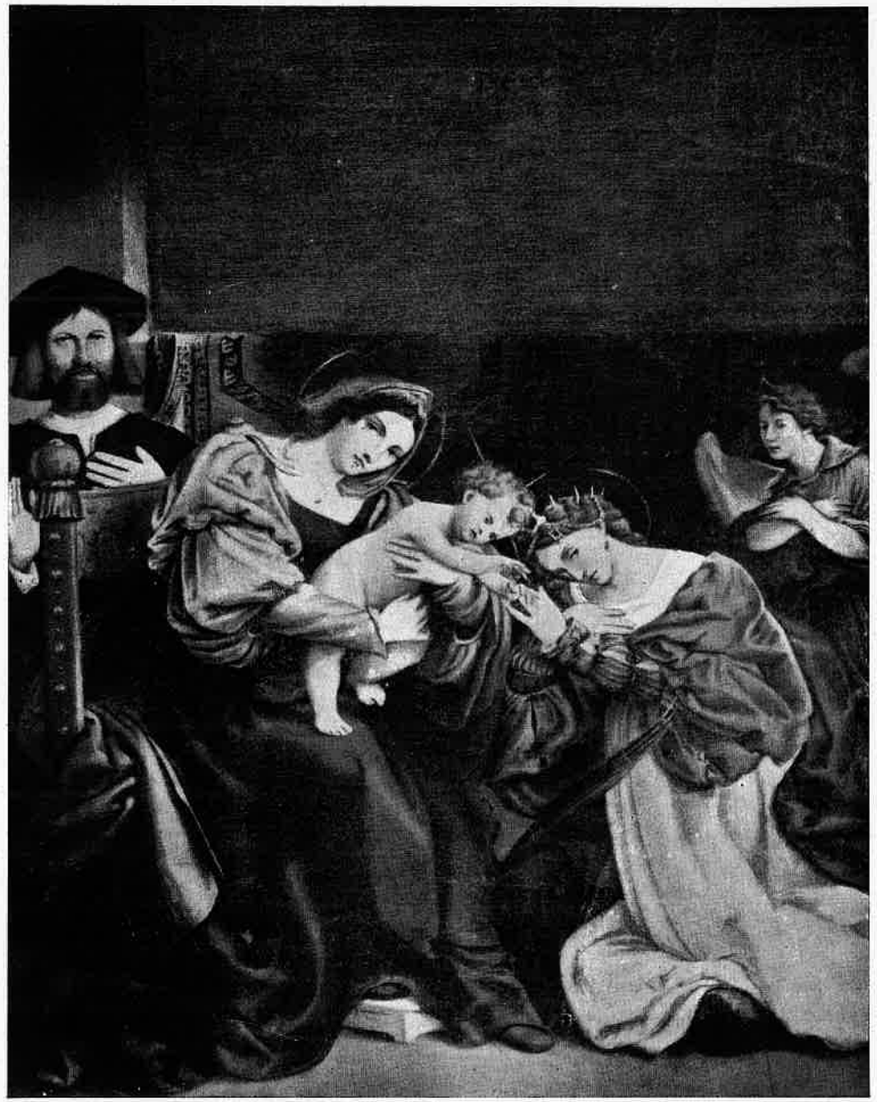

FIG 33. — *Lorenzo Lotto: Matrimonio místico de Santa Catalina*

(Bérgamo. Galería Carrara.)

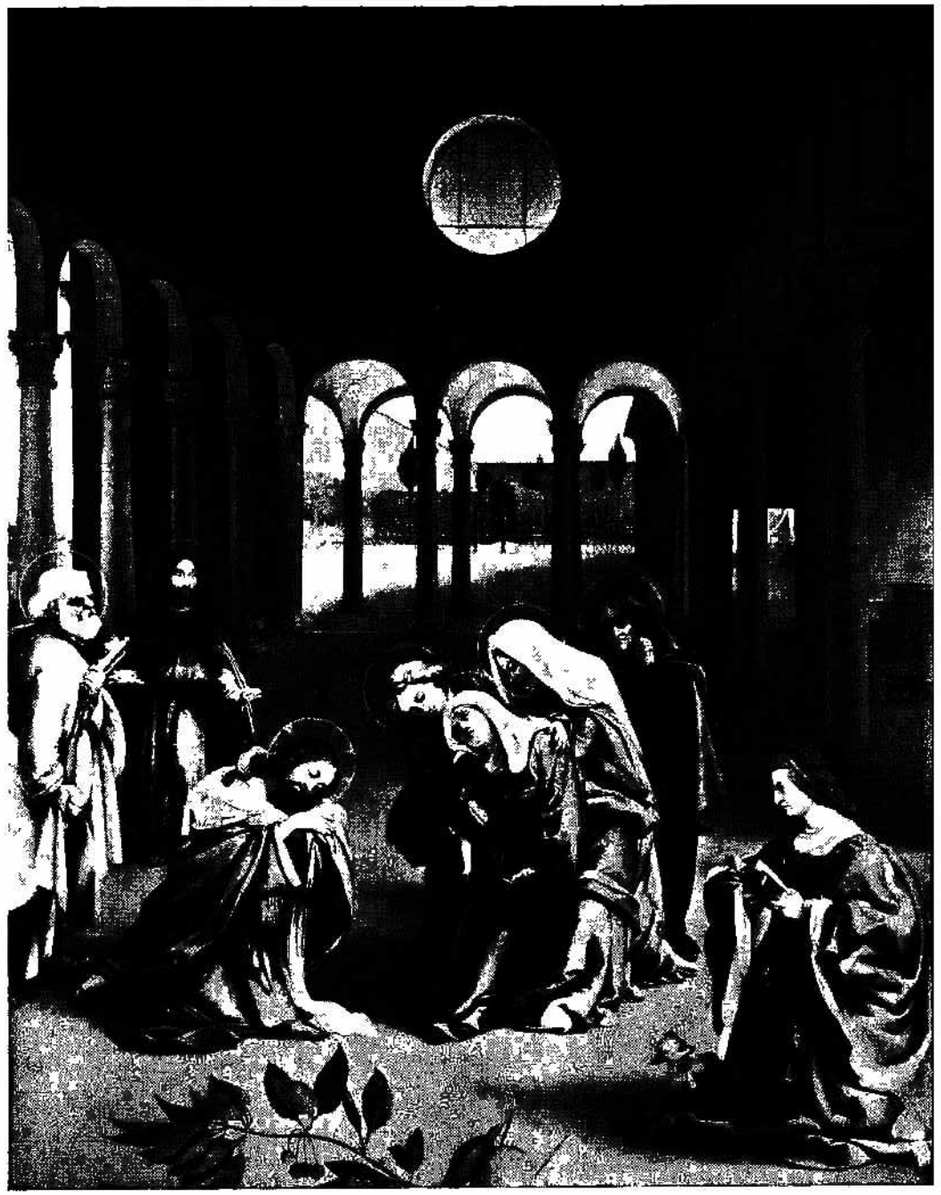

FIG. 34 — *Lorenzo Lotto Despedida de Cristo y la Virgen*

(Museo de Berlín.)

posee un rasgo femenino fuertemente acusado. Aun en los rostros masculinos de sus cuadros religiosos se manifiesta el sentimiento piadoso en una forma puramente femenina y resignada. En su obra maestra, *Los desposorios de Santa Catalina* (Bérgamo, figura 33) se manifiesta la impresión del místico acontecimiento en la actitud y la expresión del rostro de la santa. El cuerpo se quiebra, por decirlo así, de devoción; la mirada se concentra hacia dentro, ya que los ojos, sin dirigirse a ningún lado, miran en el vacío como en un estado entre la vigilia y el sueño; también las delicadas manos sensitivas sirven como elemento expresivo de la interior beatitud. La *morbidezza* da a conocer, por mediación del sentido del tacto, lo que constituye la esencia del trance. Es en este sentido muy curioso cómo ha interpretado Lotto el momento de la despedida de Cristo y su madre (Berlín, fig. 34). Cristo está de rodillas, cruzados los brazos sobre el pecho, baja la mirada, los ojos casi cerrados, sumido totalmente en una vida interior; María, desmayada al ver a su hijo, los ojos rasgados y el rostro descompuesto, es sostenida por San Juan y la Magdalena. Traducir, transportar la escena al terreno patológico y ofrecer a la contemplación un símbolo del contenido psíquico en la situación fisiológica del cuerpo, he aquí el problema de este género de arte naturalista. Los dos cuadros, representación de la Virgen, ambos con muchas figuras, hoy en Bérgamo (San Bartolomeo, 1516, y San Bernardino, 1521), muestran el repertorio de que dispone Lotto para representar los tipos de devoción. La mímica no presenta grandes variaciones, sin salirse de las notas habituales que expresan resignación, embeleso, bienaventuranza amorosa y se acentúa en la figura de San Esteban en el primero de estos cuadros y en la de San Bernardino en el segundo por medio de una mirada de alejamiento extático. Sólo podemos señalar aquí que el arte de Lotto está enlazado con elementos manieristas y que la Madona de 1521 señala sobre las anteriores un paso más en el concepto barroco de la forma.

Federico Barocci ha sido uno de los artistas fundamentales en cuanto a la psicología de la contrarreforma; en él vemos que se funden todos los elementos anteriormente observados y hallan expresión representativa. Muy influído por Correggio, pero formado al mismo tiempo en los venecianos, constituye en el arte una transición entre el manierismo y el barroco. Su estilo de representación religiosa está orientado hacia el ideal místico.

Una auténtica escena de éxtasis interpretada de una manera típicamente barroca nos ofrece este pintor en el cuadro de la *Beata Michelina*, realizado para el retablo de la capilla funeraria de la monja franciscana Michelina Sforza en San Francisco de Pesaro (figura 35). La representación quiere figurar el momento de su leyenda en que, estando como peregrina en Jerusalén, contempló en el calvario la visión de la Crucifixión. La vivencia psíquica de la visión en un estado de éxtasis es el verdadero motivo del cuadro. El sentimiento de anheloso abandono a la celestial aparición, que se apodera del cuerpo todo y parece vibrar en las manos abiertas que siguen la atracción de lo alto, determina la actitud de la figura. La *morbidezza*, como observábamos en sus predecesores, pone algo como un velo sobre la imagen y contribuye a la impresión de ternura sentimental. Su modo de levantar los ojos acentúa todavía la mirada empleada por el Correggio. El manto, que parece movido por un fuerte viento, representa de un modo plástico el

Numine afflatur. La oblicuidad de la figura y la silueta ondulante contribuyen a la impresión de movimiento. El pintor ha utilizado todos los recursos de que dispone en el sentido de hacer visible y sensible el rapto del éxtasis y la comunicación, por así decir, mágica, entre el sujeto del arrobamiento y la visión celeste. El modo en que ambos elementos vibran acordados en armónico dinamismo pertenece por entero a la sensibilidad barroca. La gloria no está traducida como una sustancia sólida, sino como un resplandor indefinido. Un rompimiento lleno de luz en las nubes oscuras, en el que flotan dos cabezas de ángeles, constituye el imán para la mirada de los ojos de la beata. La gloria está identificada con el espectáculo natural que acaece en los aires y en él se origina. Este género de reproducción ilusionista lo toma Barocci del colorismo de Venecia, donde Tiziano, en su última época, acometió por primera vez el problema; pues, en realidad, el fin a que tendía el maestro de Urbino era una síntesis entre las tendencias pictóricas de Correggio y de los venecianos. Su principal objetivo fué acomodar la ejecución pictórica al contenido sentimental de la escena. Como el hecho tiene lugar de noche, no existe ningún color local acentuado; es, en realidad, un efecto de claroscuro con delicadas matizaciones dentro de una escala de tonos muy limitada. Bajo el manto ondulante se dejan ver las casas iluminadas de un lugar que representa Jerusalén; en el fondo, desvanecidas montañas sirven de lejanía. La escena está impregnada de sentido romántico. La luz que inunda la figura procede de la aparición celestial y destaca fuertemente el rostro y las manos de la monja en éxtasis como las notas más claras. La masa de nubes iluminada por rayos de luz, sobre la que destaca la parte superior de su cuerpo, contribuye de este modo a reforzar la impresión de misterio. Puede observarse también que el claro resplandor sobre la diestra acentúa el valor expresivo de esta mano.

En el progreso gradual de la pintura ilusionista encontramos, cuando ya ha alcanzado este estadio, la utilización del fenómeno luminoso para excitar de un modo determinado la fantasía religiosa. En la religiosidad contemplativa cristiana, la luz tiene un lugar como poder celestial y divino, lo que también sucede en la mitología de la mayor parte de las religiones. En el mundo de representaciones de los místicos hallamos desde Plotino sensaciones interiores relacionadas con fenómenos luminosos. En sus escritos y en sus confesiones, la luz como visión personal desempeña un papel en sus metáforas simbólicas y en sus comparaciones. Los estados de éxtasis se acompañan, según su testimonio, de efectivas sensaciones de luz. Las místicas de los monasterios medievales se refieren con frecuencia a haber experimentado visiones luminosas (12). Asimismo, la «mística moderna», estudiada por Flournoy, ha hablado de un resplandor percibido por ella (13). Con la luz —concebida como fenómeno sobrenatural— suelen asociarse también sentimientos religiosos y místicos. El arte lo ha expresado de muy varias maneras y en sus diversos dominios. Como la pintura había conquistado en el siglo XVI recursos de representación ilusionista e impresionista, le es posible valorar la luz de una manera específicamente colorista para dar una idea intuitiva de lo misterioso y lo místico. De este modo y con este objeto se utiliza como esencial factor expresivo en el cuadro de Barocci.

La idea de este cuadro significa también algo nuevo dentro de la evolución del asunto. En el Renacimiento no era todavía usual hacer objeto único de una pintura a

FIG. 35. — *Barocci: La Beata Michelina*

(Roma. Pinacoteca Vaticana.)

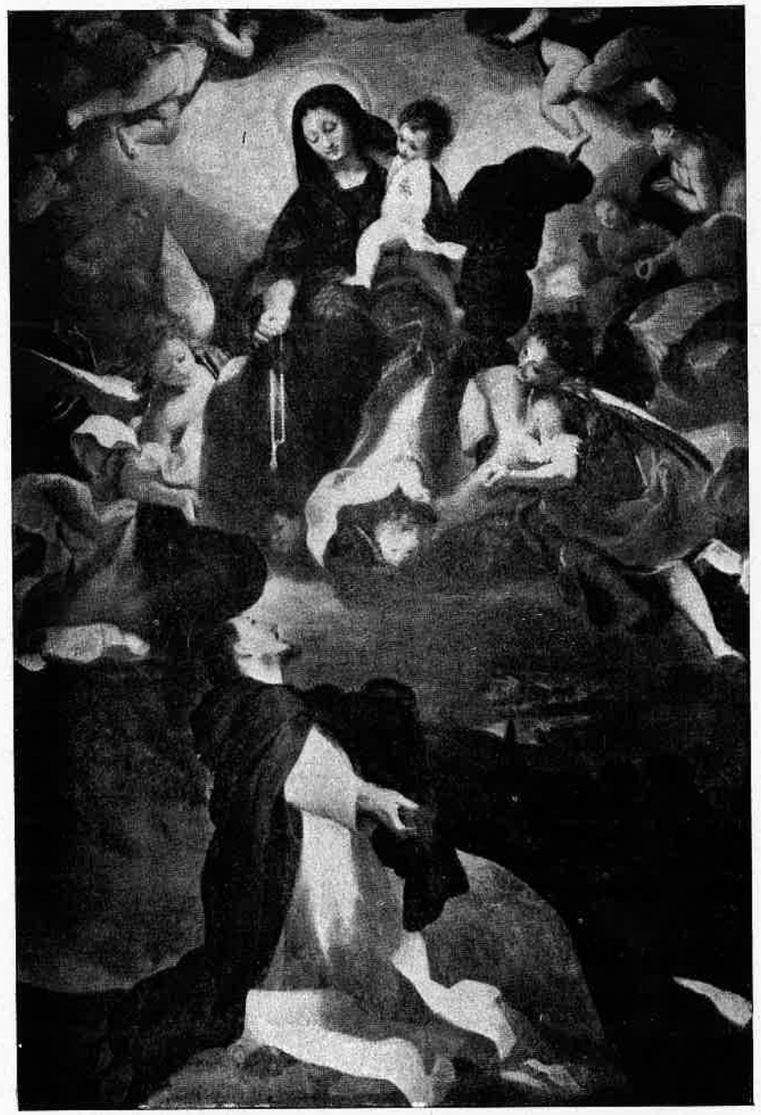

FIG. 36. — *Barocci: La Virgen del Rosario*

(San Roque. Sinigaglia.)

una figura aislada en arrebato extático sin acompañarla de otros motivos secundarios. Nada puede ilustrar mejor la transición del Renacimiento al barroco desde el punto de vista formal y psicológico que una comparación entre la *Santa Cecilia* de Rafael y la *Beata Michelina* de Barocci. En esta última la novedad se expresa sobre todo en la acentuación de la expresión de éxtasis, en el abandono de una forma rigurosa en beneficio de una interpretación que tiene en cuenta más complicados procesos visuales y que dispone de otra sensibilidad para la profundidad espacial. El tipo que aquí se nos presenta mantiene en vigor una interpretación tradicional del éxtasis; los brazos extendidos, los ojos mirando arriba con inmóvil fijeza hacia algo que parece ejercer una atracción mágica y hacia lo que el cuerpo todo parece anhelar al mismo tiempo; el rapto simbolizado en la tensión de la actitud.

FIG. 37. — *Barocci: San Francisco recibiendo los estigmas* (Florencia. Uffizi.)

Las mismas decididas características muestra la *Madona del Rosario* de Barocci (Sinigaglia, fig. 36), cuadro en el que Santo Domingo, de rodillas, goza en éxtasis de la visión de la gloria, en medio de la cual la Virgen le presenta el rosario. Responde a la tendencia barroca el hecho de aparecer el santo visto de lado y muy acentuado el movimiento, con el rostro presentado en perfil perdido, en cuya animada silueta se concentra un gran poder expresivo. El paisaje está iluminado por el resplandor de la luna —una poética visión romántica—, nota sentimental de acuerdo con el misterioso y mágico rapto.

Mediante el empleo de los efectos de luz y de color, se dispone todo para que impresione lo misterioso de la naturaleza de tales acontecimientos sobre los ojos, la fantasía y el ánimo. Se prefiere la noche, madre de lo maravilloso. El *San Francisco recibiendo los estigmas* de Barocci (fig. 37) es, asimismo, un nocturno, enriquecido con efectos de luz de vario género; del resplandor que rodea al crucifijo descienden sobre el santo rayos que deslumbran a su acompañante, al que se representa sentado en primer término con la mano puesta sobre la frente; al fondo del paisaje, una hoguera, junto a la cual trabaja un aldeano. El sentimiento de la naturaleza derivado de motivos realistas está fundido con el maravillosos suceso místico y sirve a éste de apoyo, como lo manifiesta la inesperada aparición de una interpretación romántica que aparece alejada de lo clásico y humanístico. La pintura de efectos naturalistas e ilusionistas ofrece recursos aptos para revestir lo místico de un modo romántico y traducirlo con esta exornación

al lenguaje de la verosimilitud óptica. Pero Barocci, indeciso entre sus modelos, Correggio y los venecianos, no era suficientemente original como colorista para realizar íntegramente lo que se proponía con sus efectos de color, muchas veces pálidos y algodonosos, ni para prestar a la impresión cromática de sus obras el sumo grado de persuasión del ilusionismo.

En España, estos problemas fueron atacados a fondo hasta sus últimas consecuencias por el Greco.

Saturado de lo que había estudiado en Italia en su época de aprendizaje, dueño de los recursos del colorismo veneciano, hastiado de un híbrido manierismo, el Greco llegó a ser uno de los más ardientes intérpretes de la religiosidad española y uno de los más grandes simbolizadores de la mística. En la dirección que tomó no dejó de influir el hecho de que la ciudad de Toledo, en la que pasó su vida, fuese uno de los principales focos de exaltación mística (14). En todo caso no careció de ocasiones de observar el acento y el carácter de estas almas religiosas y de tener contacto personal con todo su mundo de ideas. Lo principal es, no obstante, que el Greco se hallaba dotado de una sensibilidad especial para la mística y que por esta razón aplicó y adaptó a su interpretación los recursos de su arte.

No es un azar el hecho de que en los cuadros del Greco desempeñe un papel tan importante una determinada clase de santos y ascetas, y en primer lugar el que mayor número de veces pintó: San Francisco de Asís. En el catálogo de su monografía sobre el Greco, Cossío (15) recoge hasta 64 ejemplares de pinturas de este santo. Muchas con copias y variantes del tipo principal: de ello deducimos la extraordinaria popularidad y demanda que alcanzaron. El pintor Pacheco, en aquella parte de su tratado de pintura en la que da indicaciones para la correcta representación religiosa de los temas sagrados, alaba al Greco por ser, en su época, el mejor pintor de San Francisco (16). Para el tipo creado por él, y que sirvió muchas veces de modelo en la pintura española, hubo de inspirarse en el ideal religioso de su patria de adopción.

Que este tipo fué creado bajo la sugestión del ambiente español es lo que resulta patente cuando se compara una obra de su juventud (propiedad del pintor Zuloaga, figura 38) con representaciones posteriores de dicho santo. En aquélla el santo está de rodillas, visto completamente de frente, en un paisaje pintado con abundancia de detalles; la mirada humilde y expectante, dirigida a lo alto, y las manos extendidas para recibir los estigmas. Su acompañante, sentado al fondo, cae hacia atrás y gesticula con ambos brazos, protegiéndose con una mano de la luz que emana la aparición celestial, motivo que ya encontramos en el *San Francisco* de Barocci. Notas históricas y de género recargan aún esta obra temprana. ¡Qué cambio radical en la interpretación de semejante escena en otro cuadro de una colección madrileña! En esta pintura está (fig. 39) eliminado cualquier elemento accesorio que distraiga y todo se concentra en el acto del éxtasis y en la *intuificación* del misterio: San Francisco está de rodillas; es un fraile quebrantado por el ascetismo, con rasgos de retrato español, el rostro demacrado y extenuado, ardientes los ojos —con una mirada que sólo en el Greco hallamos—, sumiéndose en el milagro que bajo especie de fenómeno luminoso aparece en el cielo, los brazos extendidos con gesto de abandono, como en un movimiento reflejo. El cuerpo, en el

Fig. 38. — *El Greco: San Francisco recibiendo los estigmas*
(Zumaya. Colección Zuloaga.)

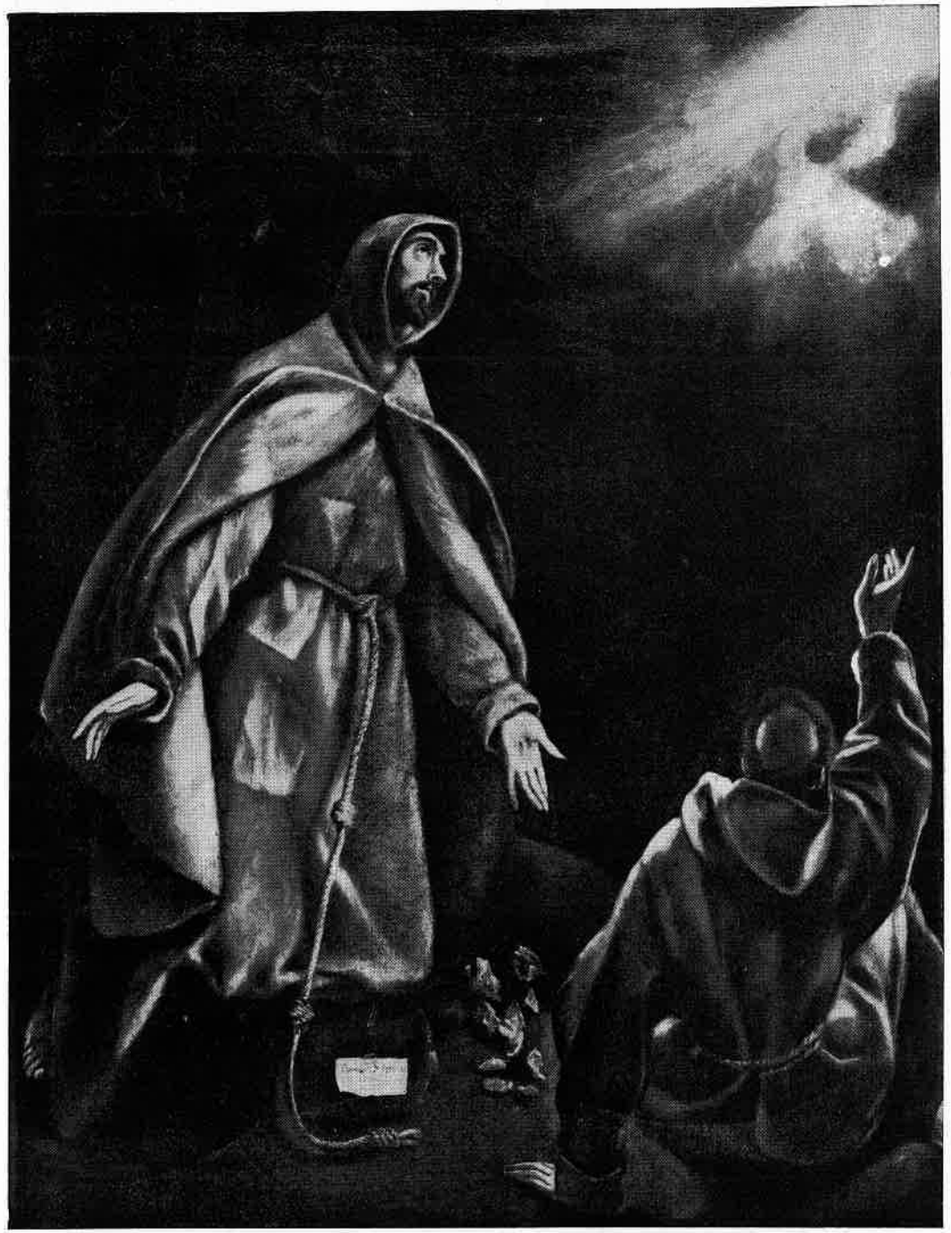

FIG. 39. — *El Greco: San Francisco recibiendo los estigmas*

(Madrid. Museo Cerralbo.)

FIG. 40. — *El Greco: San Francisco*

(Toledo. Museo del Greco.)

FIG. 41. — *El Greco: Santo Domingo en oración*

(Sacristía de la catedral de Toledo.)

FIG. 42. — *El Greco: Cristo con la Cruz*

(Museo del Prado)

que pone su sello la mercia del aniquilamiento, tiende hacia la imagen diagonal de la visión y su movimiento ascensional se acentúa aun más en comparación con la figura del fraile que le acompaña, vista de espaldas, cuyo brazo recto, extendido hacia arriba, mantiene la verticalidad del cuerpo. En oposición al cuadro anterior, el suceso se ha hecho más íntimo y se expresa en la profunda vivencia subjetiva de las figuras. Así como vimos que Barocci quiso hacer un recurso expresivo, al servicio de su especial objeto, del modelado y la mímica de las manos, el Greco, a su vez, con el modo misterioso que tiene de animarlas y sensibilizarlas con ayuda de la luz, sabe asignar a las manos un altísimo valor para producir un efecto mágico. Es propio del carácter español que la emoción religiosa no se exhiba con aparatosas gesticulaciones de exuberancia patética, como en Italia.

El simbolismo de este cuadro en cuanto a la forma y al color está en estrecha relación con el milagro místico. Ya se ha mencionado que la aspiración hacia el cielo viene expresada en el sentido de las líneas. La luz que se abre camino hacia la tierra a través de las tinieblas de la noche e ilumina el cuerpo del fraile de un modo astral compensa el impulso de elevación, de modo que este juego contrario de fuerzas simboliza el misterio de la fusión mística. La visión del santo se objetiva haciendo adivinar en el seno del celeste resplandor, borrosa e indefinida, una imagen luminosa en forma de crucifijo. Se concentran así al máximo los sutilísimos recursos de una pintura iluminista para simbolizar y sublimar el fenómeno religioso del modo más sugestivo posible. Si hacemos pasar ante nosotros las figuras de San Francisco de Asís hallaremos representados diversos grados de devoción, de emoción religiosa y ensimismamiento místico, y no hay duda de que cada uno de ellos refleja de modo directo los estados correspondientes. Además del cuadro ya comentado, hallamos representado el rapto del éxtasis de modo análogo en algunos cuadros de media figura del santo (Cossío, láminas 95 a 97). Otros nos dan una imagen del estado de oración meditativa o contemplativa; el santo, de rodillas, sumido en la contemplación ante un crucifijo y una calavera (Cossío, lám. 101), o bien sólo ante esta última (fig. 40). En este caso, San Francisco tiene la calavera en sus dos manos, e inclinada la cabeza, sus ojos parece penetrar profundamente en aquella simbólica imagen que sirve a los ascetas y a los místicos como medio de concentración. En la posición y en la laxitud del cuerpo se expresa el íntegro retiro y el aislamiento, la liberación de todo pensamiento terrenal; el compañero del santo, con su viva agitación y sus manos crizadas, ofrece el impresionante contraste de su anhelosa oración. Actitud análoga hallamos en el dominico arrodillado, inclinado hacia adelante, con las manos cruzadas (fig. 41) y los ojos entornados, incomparable símbolo de grave recogimiento y soledad profunda. Pero en cuanto al momento psicológico, se percibe una diferencia con el San Francisco últimamente citado, pues mientras éste medita en la caducidad del mundo con áspero impulso lleno de renunciamiento, el dominico parece haberse elevado ya al estado contemplativo en el que el espíritu humano se desliga de ataduras temporales y busca el contacto con el espíritu divino.

¡Qué plenitud y finura de matices en la caracterización mímica y fisiognómica hallamos en el Greco! ¡Qué variedad en la pintura de las vivencias piadosas! La tensión

ascética, la ceñuda melancolía, la exaltación y la beatitud del éxtasis se dan unas junto a otras; una veces predomina un matiz áspero; otras veces, una expresión doliente. La *morbidezza*, que también constituye en este pintor un elemento plástico para representar el aspecto sensorial del trance, conserva en relación con la utilización de la luz su carácter óptico. Una resignación melancólica, fenómeno que coincide con una vocación mística, define el aspecto general de su arte. Esta nota la encontramos siempre, aunque el asunto no ofrezca motivo especial para ello. Dondequiera que Cristo aparezca, el Greco hace de él un melancólico visionario (fig. 42).

Ese elemento melancólico, pesimista, que toma cuerpo en el Greco, es, en efecto, un fenómeno que, como observamos al principio, aparece bajo diversos aspectos en la primera fase de la contrarreforma. Mas constituye especialísimamente un sentimiento fundamental en el mundo espiritual español. «Era de buen tono en España manifestar con la melancolía un refinamiento y delicadeza de la sensibilidad y del corazón, y ello se hizo con el tiempo tan general, que hubo de ser sustituído en los círculos distinguidos por una nueva destemplanza del ánimo, la hipocondría» (17).

En el Greco —y no sólo en él— se da un género de imágenes que pueden ponerse en paralelo con ciertas creaciones poéticas de la época, caracterizadas por un acento sentimental. Nos referimos a aquellas poesías de «lágrimas» de la épica y la lírica religiosa, y cuyo más famoso ejemplo son las *Lagrime di San Pietro*, de Transillo, género en el que también se ensayó el Tasso con sus *Lagrime di Maria Vergine* y sus *Lagrime di Gesú Christo*. A él corresponde, en cierto modo, en la pintura una clase de cuadros de busto con santos en doliente actitud, que pueden ser titulados *lamentaciones*. A esta categoría pertenece, por ejemplo, la creación del Greco conocida con el nombre de *Las lágrimas de San Pedro*, de la que existen varias versiones (fig. 43); el santo, con las manos cruzadas, levantando hacia el cielo el rostro lleno de dolor, una imagen de conmovedor lamento. Aunque el ángel representado en la lejanía del fondo quiere significar que se trata de un momento de la historia de la liberación del santo, se ha renunciado casi enteramente a lo característico y la representación se eleva hasta convertirse en una imagen general expresiva de aflicción profunda. Las figuras llorosas de busto o aun cabezas solamente constituyen tipos de gran favor en el barroco.

Todo el esfuerzo del Greco se dirige a hacer llegar al mundo de las imágenes una emanación de lo espiritual por medio de diversos y complementarios correlatos estéticos de la percepción óptica. En este sentido se adueñó de la magia de la luz, aquella en la que los místicos creen y que tan gran papel juega en la secreta doctrina de los herméticos y de los alquimistas, con los recursos de su colorismo impresionista. Mientras que en Caravaggio y en sus seguidores españoles la luz se adhiere, por decirlo así, a cuerpos firmes y delimitados, provocando su modelado escultórico, en el Greco constituye un valor propio, como sustancia luminosa que vibra en el éter, se quiebra en múltiples reflejos, centellea en torno a los cuerpos, disuelve todo contorno fijo y evoca de este modo un sentimiento de infinito. Al pintor le sirve —como un feliz recurso expresivo en el mundo estético— para espiritualizar lo material y simbolizar lo divino.

Lo que se apuntaba ya como problema en cuanto a la iluminación en la *Beata Michelina* de Baroccio encuentra en el *San Bernardino* del Greco (fig. 44) una consecuente

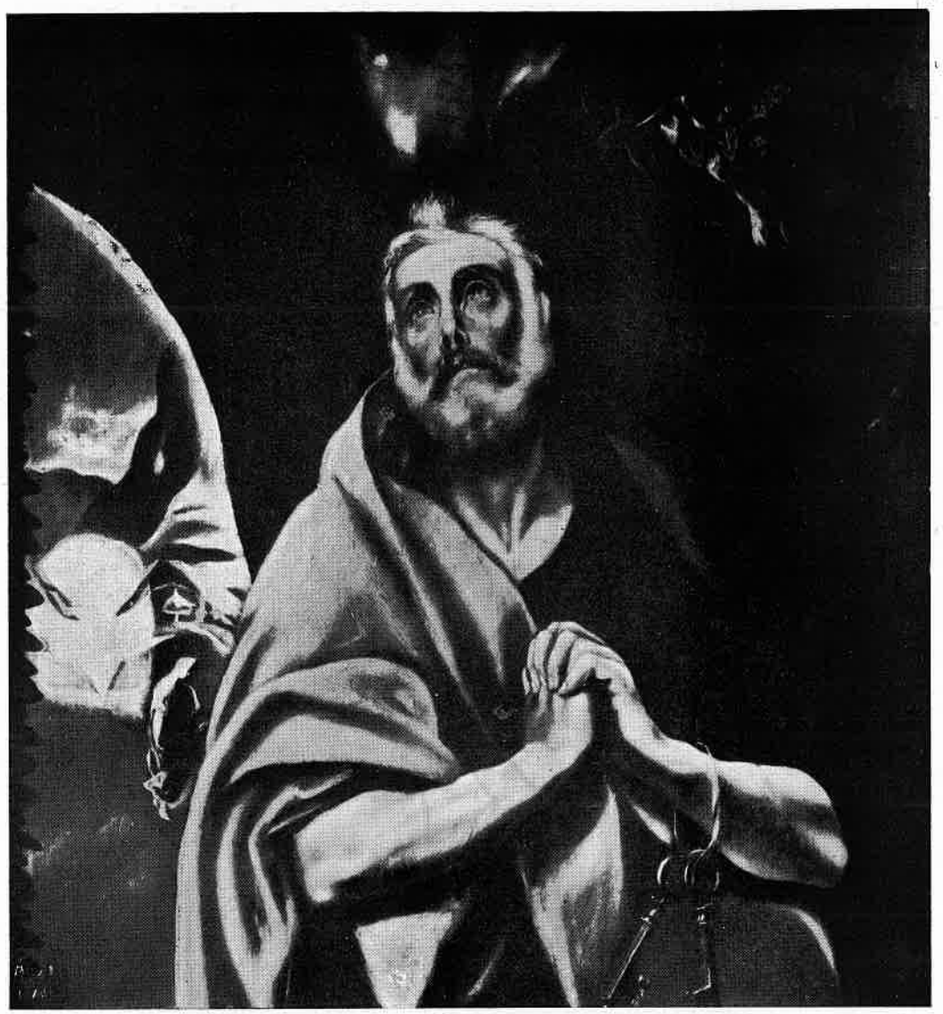

FIG. 43. — *El Greco: San Pedro arrepentido*

(Catedral de Toledo.)

FIG. 44. — *El Greco: San Bernardino*

(Toledo. Museo del Greco.)

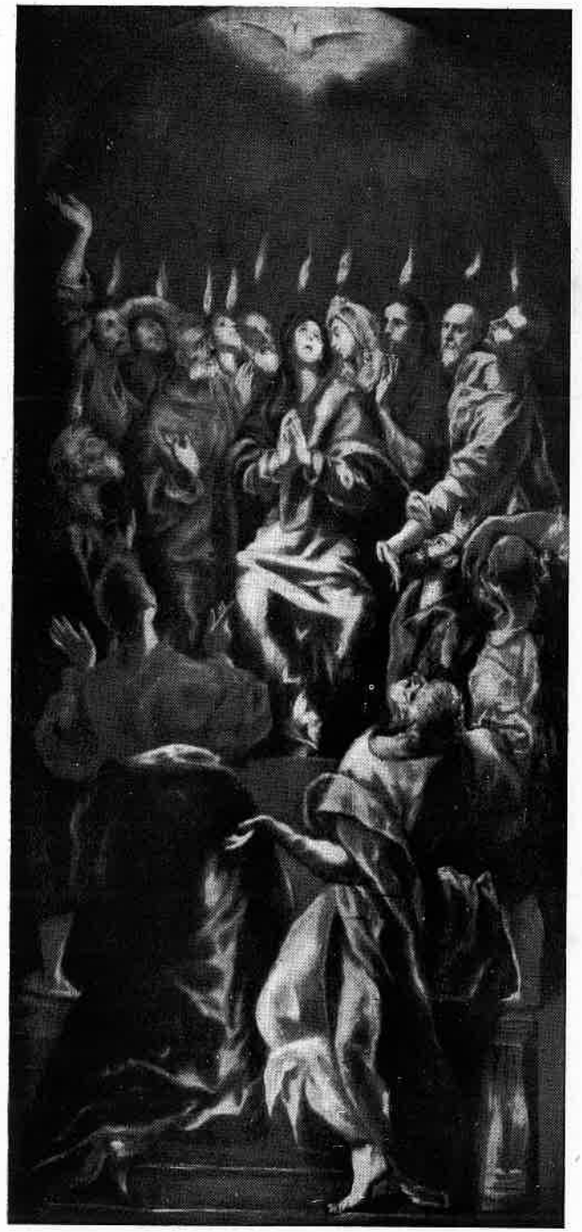

FIG. 45. — *El Greco: La Pentecostés*

(Museo del Prado.)

FIG. 46. — *El Greco: El entierro del conde de Orgaz*

(Toledo, Santo Tomé.)

y precisa ejecución, muy distinta. Apelando a todas las posibilidades del colorismo ilusionista, el tema queda confinado en el círculo de lo sobrenatural y divino y el misterio evocado simbólicamente. Un asceta apasionado de divinidad, con su cuerpo delgado y desmesuradamente alto, grandes ojos febriles que miran fijamente desde el enflaquecido rostro; actitud y mirada son un reflejo del ardor interior, la figura toda cercada como de un halo luminoso e inflamada como una aureola que parece situarla en un ambiente de aislamiento, apartada de lo terrenal y al mismo tiempo borrar los límites entre lo terrenal y lo celeste, desprendiendo de sí un presentimiento de infinito. Una impresionante personificación del ascetismo mediante un colorismo lumínico.

Entre las más misteriosas realizaciones que en este sentido conoce la historia de la pintura está el cuadro del Greco representando *La venida del Espíritu Santo* (Prado, figura 45). La explicación del acontecimiento que tiene lugar ante nuestros ojos es más bien realista. Ante la impresión del milagro, el grupo de apóstoles aparece presa de una sugestión colectiva. Vemos allí figuras que en súbito rapto no parecen ya dueñas de sus miembros y que, como movidas por una voluntad ajena, gesticulan convulsivamente; seres vacilantes y atraídos hacia la altura, ojos dilatados, manos que se abren y se exaltan en el asombro; todo muestra señales de un paroxismo extático que ha sobrevenido a estas gentes y que el pintor representa mediante tales síntomas de anormalidad y alucinación. ¡Qué podía haber observado o sabido el Greco de estados hipnóticos o de trance! El se construía, se imaginaba la situación psíquica ante el milagro de la Pentecostés, al modo de una asamblea a la que sobreviene el don de lenguas. Y recordamos el pasaje de San Pablo (I Cor. XIV): «Si ahora toda la asamblea se reuniese en un lugar y hablasen todos en lenguas; si entrasen laicos o incrédulos, ¿no dirían que estaban locos?» ¿Acaso pensó el Greco que, según la Escritura, entre los participantes del milagro de la Pentecostés tuvo lugar el don de lenguas? Sería de esperar en este sutil espíritu tan familiarizado, además, con la Biblia. Contemplando este grupo de enajenadas figuras recordamos la frase de Novalis: «La locura colectiva deja de ser locura y se convierte en magia»; y hallamos con ello la interpretación simbólica del suceso. La interpretación naturalista de la escena realizada con firme consecuencia tiene un contrapeso en el elemento al que corresponde la misión de idealizar y divinizar la escena: nos referimos a la luz. La imagen de la Pentecostés es al mismo tiempo un milagro lumínico. De la aparecida paloma que vemos sobre los bienaventurados emana un resplandor, cuyo brillo se condensa sobre cada cabeza en llamas que vibran y palpitan, señal de la Gracia de que el Espíritu Santo hace partícipes a los que profesan la ley nueva. La influencia, el juego recíproco de las distintas luces, el espacio y las figuras que parecen iluminadas y abrillantadas por un éter deslumbrador, la corriente de éxtasis visionario que fluye a través de las figuras y encuentra sus componentes en las ondas de la luz, todo ello lo conjura el Greco con el misterioso poder de su genio colorista en una arrebatadora vivencia y lo eleva a un mágico efecto.

La venida del Espíritu Santo de Tiziano, en Santa María della Salute, constituye un antecedente de esta interpretación. También en este cuadro los reunidos se dirigen en extática contemplación hacia la paloma que aparece en lo alto y de la que emanan rayos de luz; pero el conjunto aparece firmemente delimitado por una arquitectura

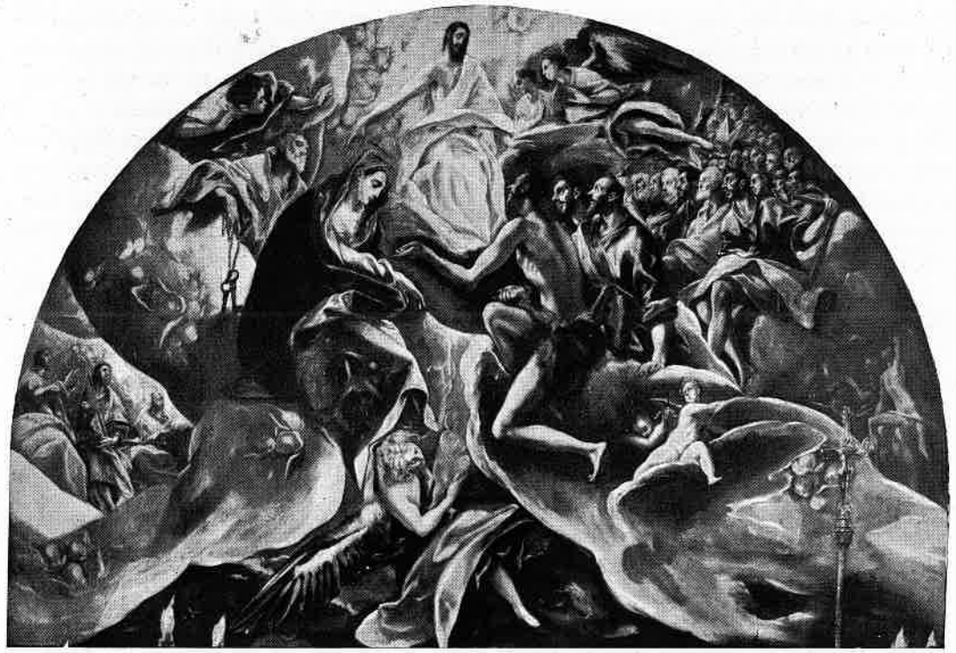

FIG. 47. — *El Greco: La Gloria. Parte alta de El entierro del conde de Orgaz*

clásica, a través de cuyo espacio se abren paso los rayos agrupados en haz y repartidos en un esquema geométrico; el efecto queda determinado por la ordenación tectónica y lo cerrado de la composición. El lenguaje monumental de las actitudes y el vibrante patetismo acusan el tipo heroico-profético. ¡Qué cambio y qué total innovación en el Greco! Sí queremos darnos plenamente cuenta de lo que el Greco realiza en relación con los problemas que hay que considerar especialmente, compárese *La venida del Espíritu Santo* de Rubens, pintada para la iglesia de los jesuítas en Neuburg, por encargo del elector palatino, Wolfgang Guillermo (Munich), concebida de modo análogo, pero que en contenido expresivo y en fuerza de sugestión no puede parangonarse con el Greco, dejando aparte la cuestión de si la ejecución del cuadro es o no obra de la propia mano de Rubens. Más cerca del Greco está, en cuanto a intención expresiva, Cosme Damián Asams al tratar al fresco el mismo asunto en la cúpula del coro de la iglesia conventual de Weingarten, donde este apasionado alemán del Sur ha caracterizado el elemento místico mediante el paroxismo extático manifestado en los ademanes y el arrebatador dinamismo con que se elevan las vastas llamas ascendentes sobre las cabezas de María y los apóstoles.

El sino del arte del Greco es convertir en tensión extática y mística todo aquello que toma en sus manos. Su obra maestra, poblada de figuras, *El entierro del conde de Orgaz*, en Toledo, vive espiritualmente de una profunda emoción mística (figs. 46, 47 y 50).

FIG. 48. — *Fray Juan Rizi: San Francisco recibiendo los estigmas*

(Catedral de Burgos.)

FIG. 49. — *Fray Juan Rizi: San Francisco recibiendo los estigmas. (Detalle)*

(Catedral de Burgos.)

FIG. 50. — *El Greco: El entierro del conde de Orgaz (parte inferior)*

El Greco utilizó en ella los elementos de su estilo propio para interpretar plásticamente lo trascendente por complejos medios visuales adecuados y equivalentes. Trata de hacernos conocer un milagro psíquico mediante un milagro óptico. En el fondo de los recursos expresivos de su simbolismo existe una contradicción entre un elemento naturalista y un elemento abstracto. Es sabido que a lo largo de su carrera las abstracciones fueron prevaleciendo cada vez más en lo formal, y a qué exageraciones y deformaciones en la construcción del cuerpo humano le condujeron, ganándole fama de loco. El quiso crear una especie de ritmo corporal abstracto del que pudiese derivar una interior dinámica espiritual. Pero al final sus creaciones en muchos casos no alcanzaban una verosimilitud suficiente ni desde el punto de vista de la ejecución naturalista ni como tales abstracciones. Este género de arte no podía impresionar a las masas. A pesar de ser un representativo exponente del ideal de devoción española de la contrarreforma, el Greco sigue siendo un fenómeno excepcional.

Una corriente capital de la evolución artística de España deriva en dirección de aquel naturalismo que asociamos con el nombre de su iniciador, Caravaggio. La mayor parte de los pintores españoles de importancia en la transición del XVI al XVII han pasado por esta escuela y se han inspirado también en parte en el colorismo veneciano. El naturalismo ayudó a desterrar el manierismo italianizante que había dominado en la segunda mitad del siglo XVI, que se dirigía sobre todo a los círculos selectos y cultos, y contribuyó al desarrollo de un arte brotado de una sensibilidad puramente española, que hacía hacer un estilo de expresión adecuado a las necesidades religiosas del pueblo y afirmaba las tendencias aportadas por la contrarreforma. El arte español estuvo en

más intensa relación con los problemas religiosos que el arte italiano, y se produjo de modo más sincero, más inspirado en un sentimiento profundo. En él se asocian y se manifiestan un elemento espiritualista y otro elemento naturalista. El nuevo naturalismo permanece siempre en contacto con una realidad observada y estudiada en sus elementos esenciales, trabaja con imágenes que extrae del ambiente, de la gente y la vida del pueblo y consigue de este modo un carácter local y popular, enteramente opuesto al arte complicado y cada vez más simbólico del Greco. Pero también entra en contacto con el aspecto místico de la religiosidad. Del mismo modo que en la poesía española se dan los sublimes y sutiles cánticos místicos, íntegra evasión hacia lo trascendente de un San Juan de la Cruz y de otros religiosos, junto a las poesías religiosas de Lope de Vega, concebidas en un tono popular, ingenuamente edificante, encontramos también ambos aspectos expresados y aun mezclados en las artes plásticas.

No queremos entrar aquí en el examen de la manera en que los fundadores de esta pintura asentada sobre la base de un nuevo naturalismo, Ribalta en Valencia y Roelas en Sevilla, adaptaron sus recursos artísticos a lo místico; queremos considerar solamente por qué caminos Zurbarán, uno de los principales representantes del naturalismo, ya formado en la plenitud de su desarrollo, en el siglo XVII, abordó los problemas místicos.

Una comparación con el Greco nos muestra, frente al maestro de Toledo, cultivado, intelectual, sutil, sensitivo, fascinador, a Zurbarán, hombre del pueblo, de origen aldeano, como un cortesano más vigoroso, tosco, sobrio, quizá un tanto simple. Su honradez repugna todos los recursos corrientes, vacíos, superficiales, externamente patéticos de la mímica religiosa; él se forma su idioma expresivo en trato y relación con la Naturaleza y la realidad. Los límites de su arte son los límites de su observación. El no estaba hecho para fantasmagorías ni abstracciones. Como pintor preferido de los conventos y narrador de la vida del claustro ha realizado profundos sondeos en la psique monacal, desde el rasgo cotidiano a la visión contemplativa, y en ellos funda en gran parte su ciencia fisiognómica. El ha legado al arte español alguno de sus más impresionantes tipos de devoción.

En el gran cuadro con la visión de San Alonso Rodríguez (fig. 51) pinta el efecto que lo divino produce en un corazón anciano, gastado por la vida; el religioso, de rodillas, contempla el milagro; Cristo y la Virgen, que aparecen sobre nubes, le confían los corazones que llevan en sus manos; de ellos nacen haces de rayos que reflejan sus imágenes en el pecho del santo. El pintor está escasamente dispuesto como Velázquez a presentar las personas divinas en forma idealizada o a interpretar de modo trascendente la figura humana mediante una sublimación; él sigue atenido a representar el milagro como fenómeno objetivo, como visión de gloria; pero la manera en que el misterio se refleja en los ojos espiritualizados, transfigurados, del viejo asceta, arrugado y trabajado por la vida, impregnando su alma y penetrándola, está realizada de un modo emocionante. En Zurbarán la impresión mística se concreta a la psique individual. Entre sus numerosas representaciones de figuras aisladas de santos y devotos varones nos lo demuestra también su pintura del místico alemán *Beato Enrique Suzón* (fig. 52), el fraile que lleva a su pecho desnudo el ardiente estilete con el que graba el nombre de Dios. En su faz juvenil, con los ojos elevados fijamente y la boca entreabierta con

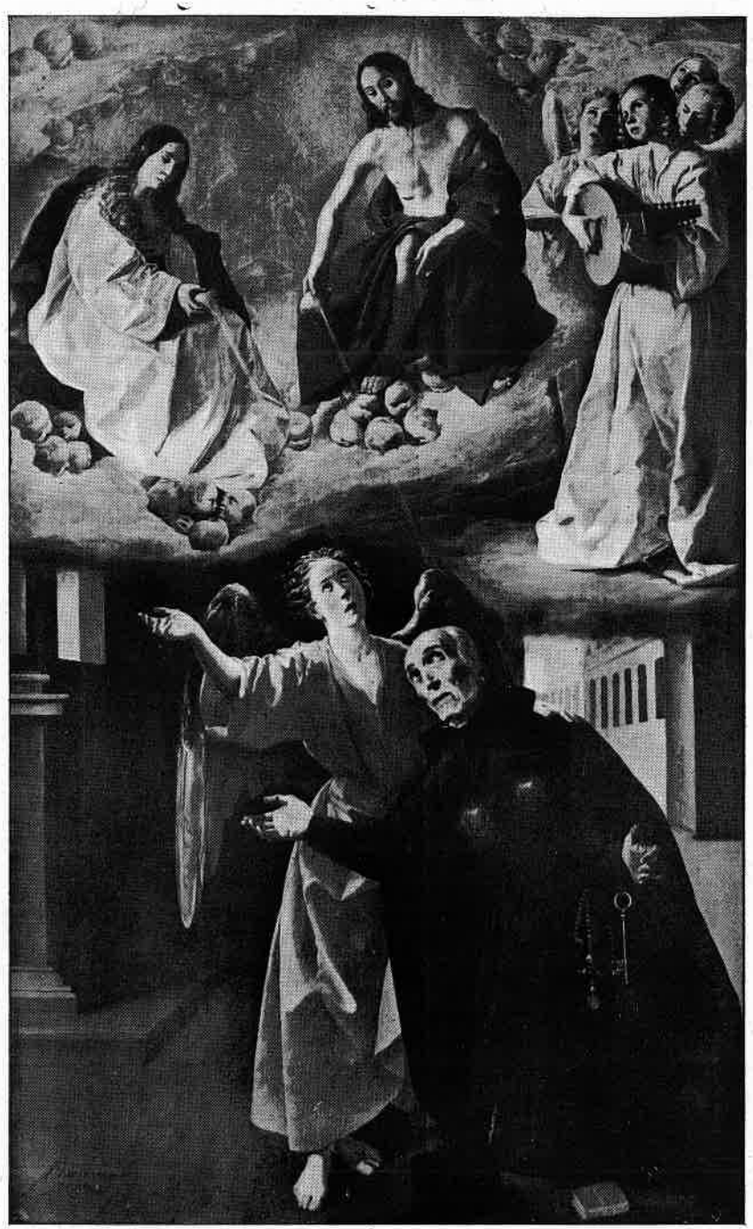

FIG. 51. — *Zurbarán: Visión de San Alonso Rodríguez*

(Academia de Bellas Artes de Madrid.)

FIG. 52. — *Zurbarán: Beato Enrique Suzon*

(Museo de Sevilla.)

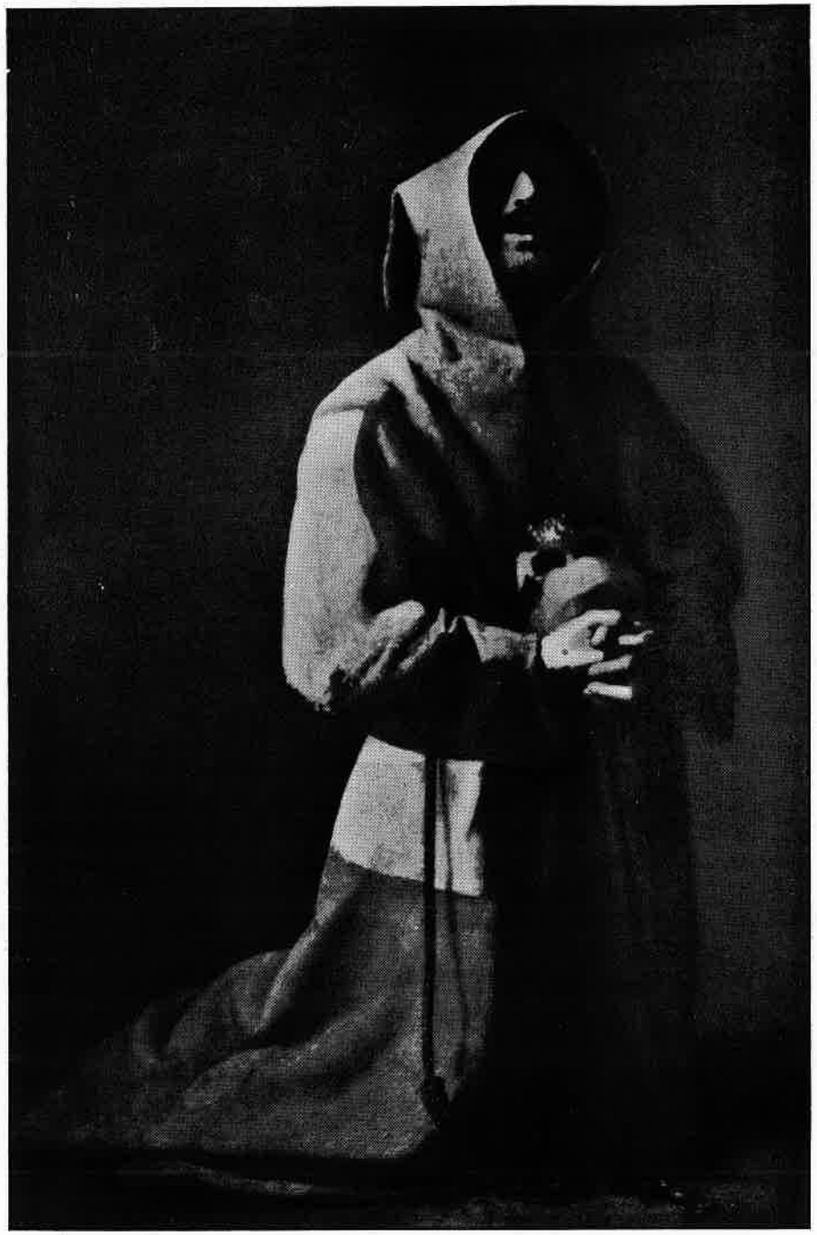

FIG. 53. — *Zurbarán: San Francisco en oración*

(Londres. National Gallery.)

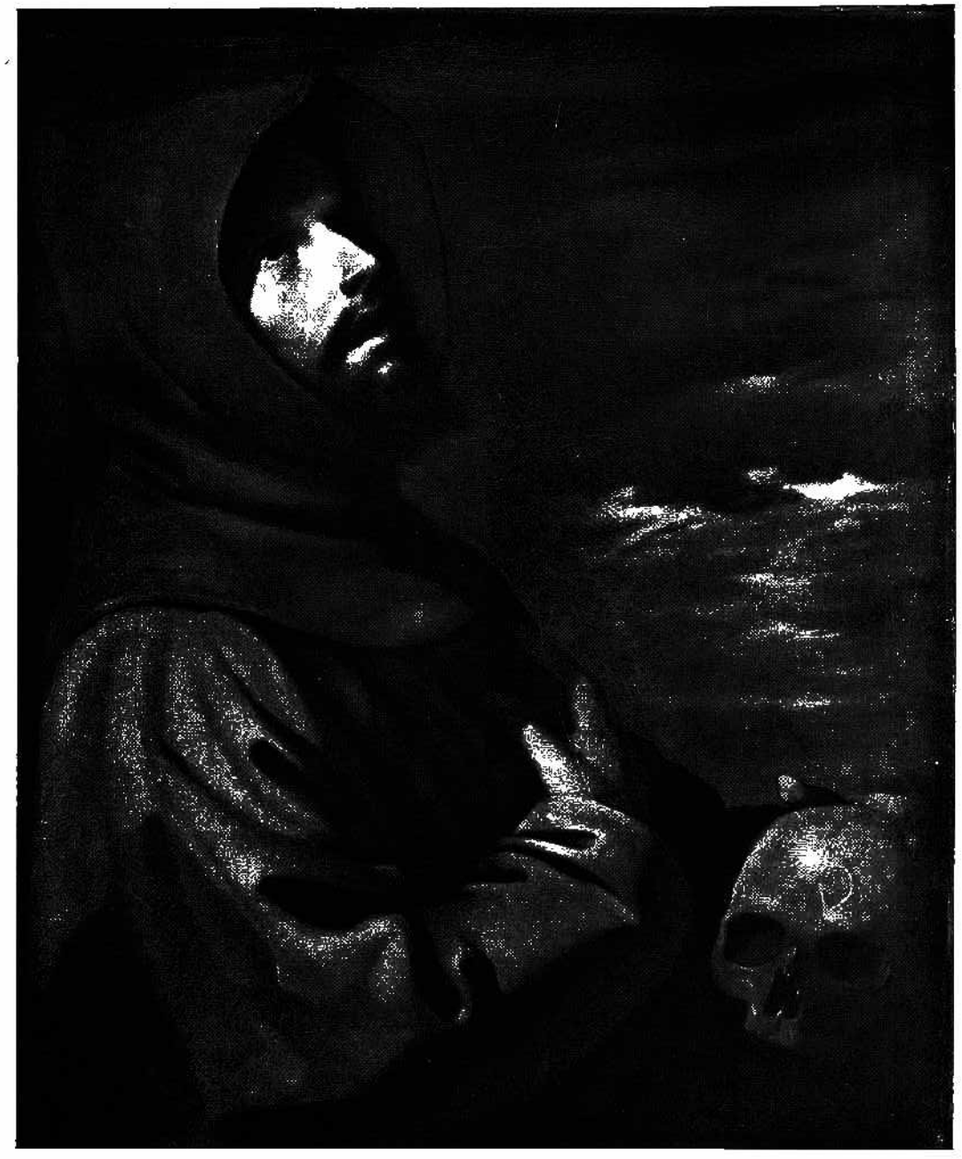

FIG 54. — *Zurbarán: San Francisco*

(Pinacoteca de Munich.)

FIG 55. — *Zurbarán: San Francisco*

(Museo de Lyón)

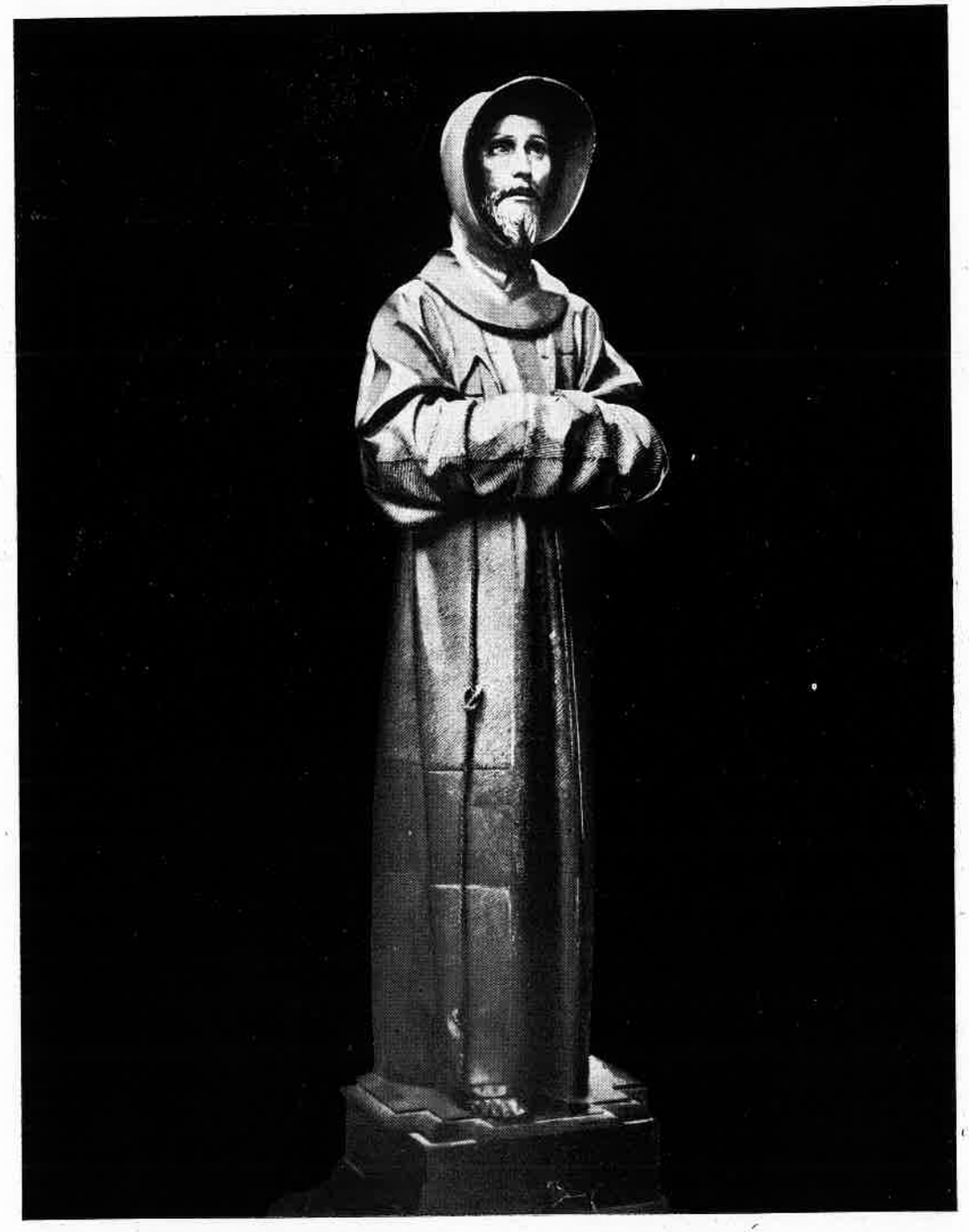

FIG. 56. — *Pedro de Mena: San Francisco*

(Catedral de Toledo.)

histérica expresión de éxtasis, se entremezclan el placer y el dolor, estudio fisiognómico que atiende por igual a lo fisiológico y lo psicológico, y que trata de completar con lo uno lo otro, como era habitual en el barroco.

Para tener idea de las variedades de formas, de devoción y de tipos de piedad que Zurbarán extrae de sus observaciones y de su experiencia, y que es capaz de representar merced a su sentido de identificación psicológica —que de modo análogo se encuentra en otros casos, y por ello sólo debe valer como ejemplo—, citaremos algunas de sus representaciones de San Francisco. Tres cuadros en Londres, Munich y Lyón muestran al santo en grados diversos de oración, justificados en cada caso. Si el beato Suzon, por el modo cuidadoso con que parece haber dispuesto los pliegues de sus hábitos monacales, con intencionado gusto, y por el gesto casi elegante con el que realiza la incisión, ofrece en su porte algo cuidado, representativo, decorativo, el San Francisco de Londres, arrodillado (fig. 53), con su hábito lleno de remiendos, oprimiendo en sus manos cruzadas la calavera contra su cuerpo, es la sincera imagen de la ruda lucha de un monje orante, que levanta la cabeza, entreabierta la boca, dispara contra el cielo su anhelante súplica. Con fuerza elemental arranca su imploración de gracia del robusto cuerpo agitado por la contricción interior. Es la terrena emoción de la criatura ante lo divino lo que se expresa en este activo modo de oración. En la figura de busto de Munich (fig. 54), con la extática mirada, que tiene en su diestra la calavera y apoya la izquierda en el pecho con dulce actitud, llena de resignación, pasa a primer término una nota tierna, elegíaca, calurosa: el orante, cuya alma desfallece y se conmueve, asciende ya por la senda de la unión con Dios. Se trata de un tipo semejante al creado por el Greco, y nunca Zurbarán llegó a estar tan cerca como en este cuadro de su gran predecesor, tan diferentemente dotado. Si el tono del sentimiento es semejante, los medios de representación figurativa son completamente diferentes. Apartado del colorismo impresionista y luminístico del Greco, Zurbarán siguió los métodos de Caravaggio y de Ribera, que dominaban durante su juventud. Una figuración de lo corporal de enérgicos contornos, haciendo sentir con vehemencia lo plástico táctil; efectos de claroscuro con partes en sombras y partes iluminadas en fuerte contraste, queriendo producir con ello una impresión misteriosa (ojos en sombra, brusca iluminación de ciertos trozos).

El grado de pleno desprendimiento de lo terrenal en la oración mística lo representa la figura de Lyón, que parece tener algo de ídolo en su grandiosa simplicidad (fig. 55). El consumido asceta se nos presenta en una actitud frontal, rígidamente simétrica, que produce un efecto primitivo; las manos se ocultan en las mangas del hábito. El cuerpo acartonado en su total enervamiento, los ojos muy abiertos, que miran al cielo con fijeza; una imagen del éxtasis místico que paraliza el cuerpo e impulsa el alma. No hallamos aquí ningún blando ingrediente sensual, sino una áspera y recia gravedad en la figura toda. Hay que admitir que la estilización artística ha sido derivada de la realidad de la experiencia monacal.

Este tipo de santo en éxtasis, tal como aquí está concebido, no es único; que satisfacía, por decirlo así, un impulso interior de la religiosidad española lo prueba el hecho de que aparece del mismo modo representado en la escultura. Una estatua en madera

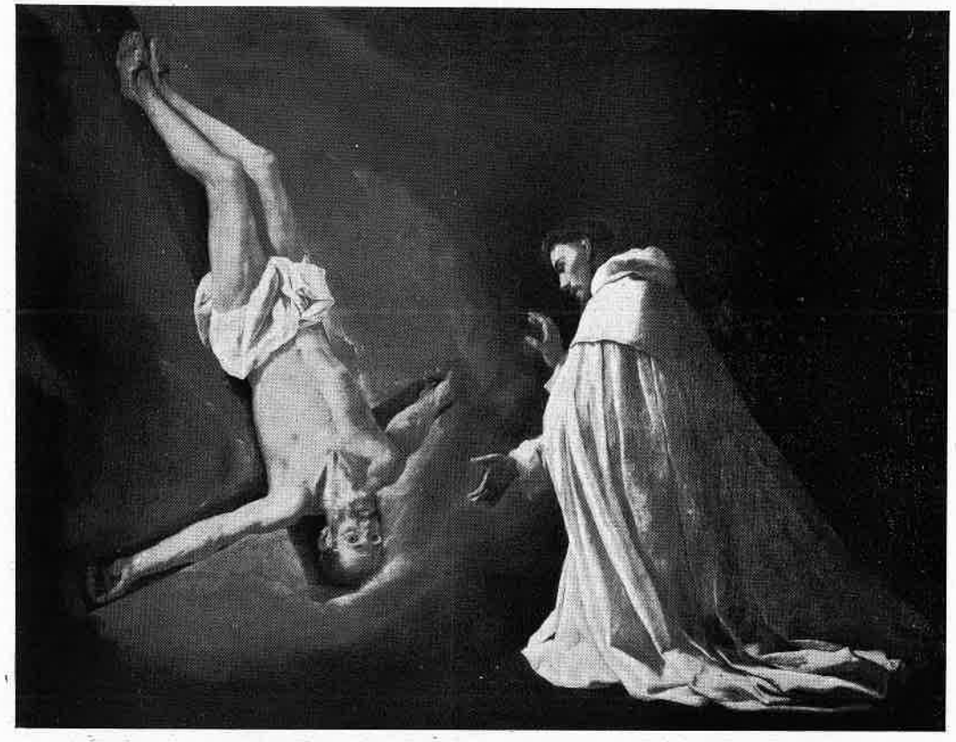

FIG. 57. — *Zurbarán: Visión de San Pedro Nolasco*

(Madrid. Museo del Prado.)

policromada (18) atribuida a Gregorio Hernández (Museo de Valladolid) se diferencia de la pintura citada particularmente en que el pie izquierdo, desnudo, se deja ver bajo el hábito, lo que, no obstante, es de menor efecto que la pura simetría frontal de Zurbarán. Lo que no puedo decidir es si el tipo apareció primero en la escultura o en la pintura. Que alcanzó amplia difusión se infiere de su repetición en una estatua policromada (fig. 56) de Pedro de Mena († 1688), en la catedral de Toledo (19).

En la escultura policroma en madera, tan desarrollada en España, encontró la religiosidad española, lo mismo que en la pintura, un instrumento de representación igualmente dócil y de un carácter singularmente expresivo. El gótico y el barroco se dan la mano en este aspecto. La escultura en España no se entregó nunca por entero al humanismo renacentista y a su ideal representativo, aun cuando durante algún tiempo dominó el gusto y el influjo italiano, principalmente en los círculos cortesanos. La escultura popular en madera policromada, sobreviviendo a la Edad Media, fué de nuevo adaptada a las formas estilísticas del barroco —lo mismo que sucedió en las regiones católicas de Alemania—, y se esforzó en crear una maravillosa serie de figu-

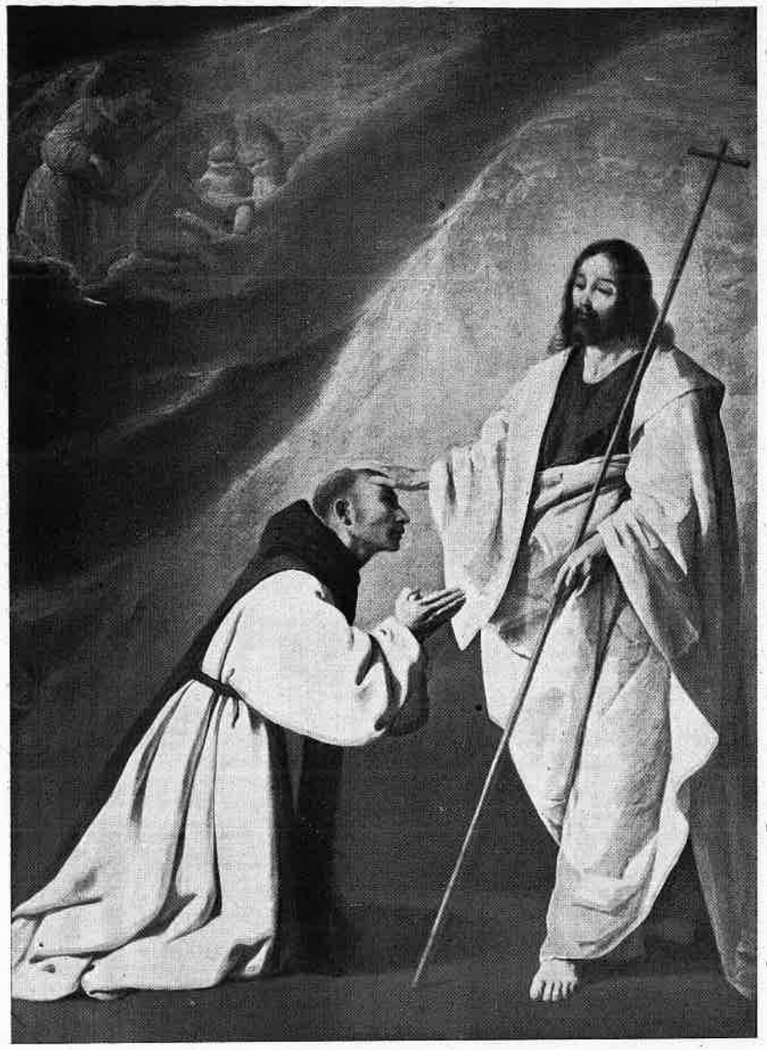

FIG. 58. — *Zurbarán: El Milagro del Padre Salmerón*

(Monasterio de Guadalupe.)

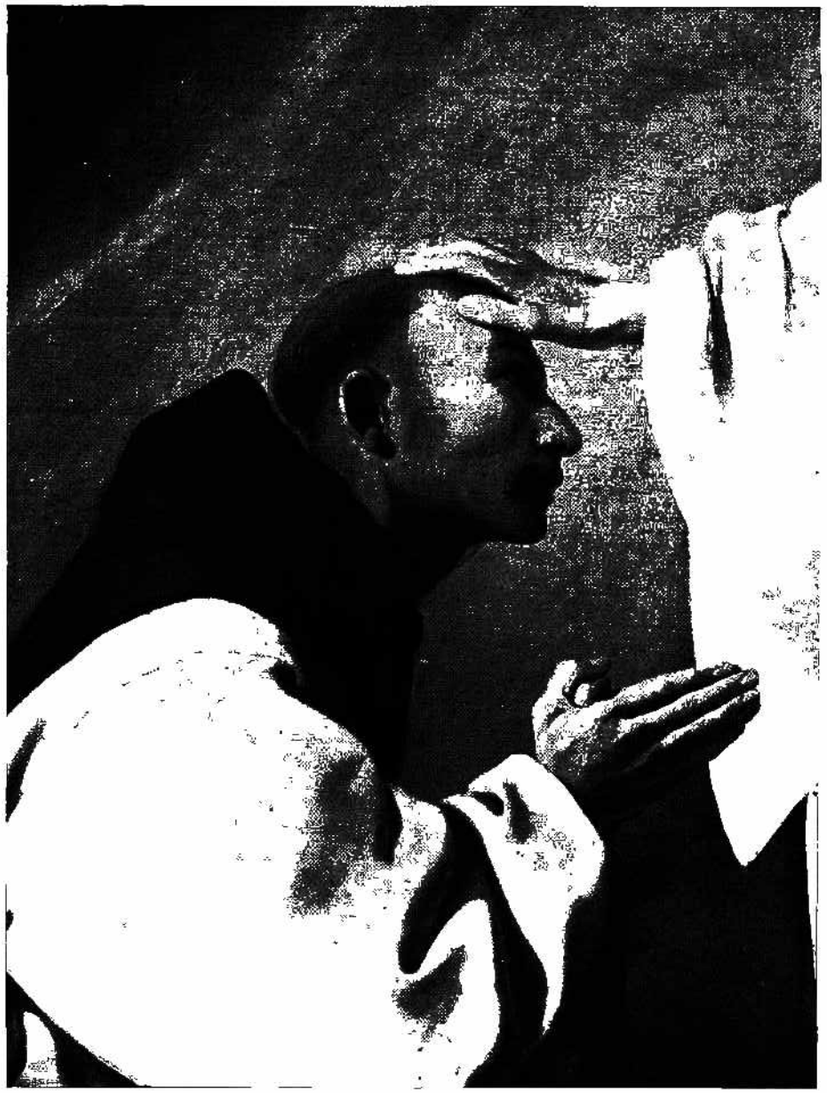

FIG. 59. — *Zurbarán: El Milagro del Padre Salmerón. (Detalle)*

FIG. 60. — *Fray Juan Rizi: Aparición de la Virgen a Santa Aurea*

(Monasterio de San Millán de la Cogolla.)

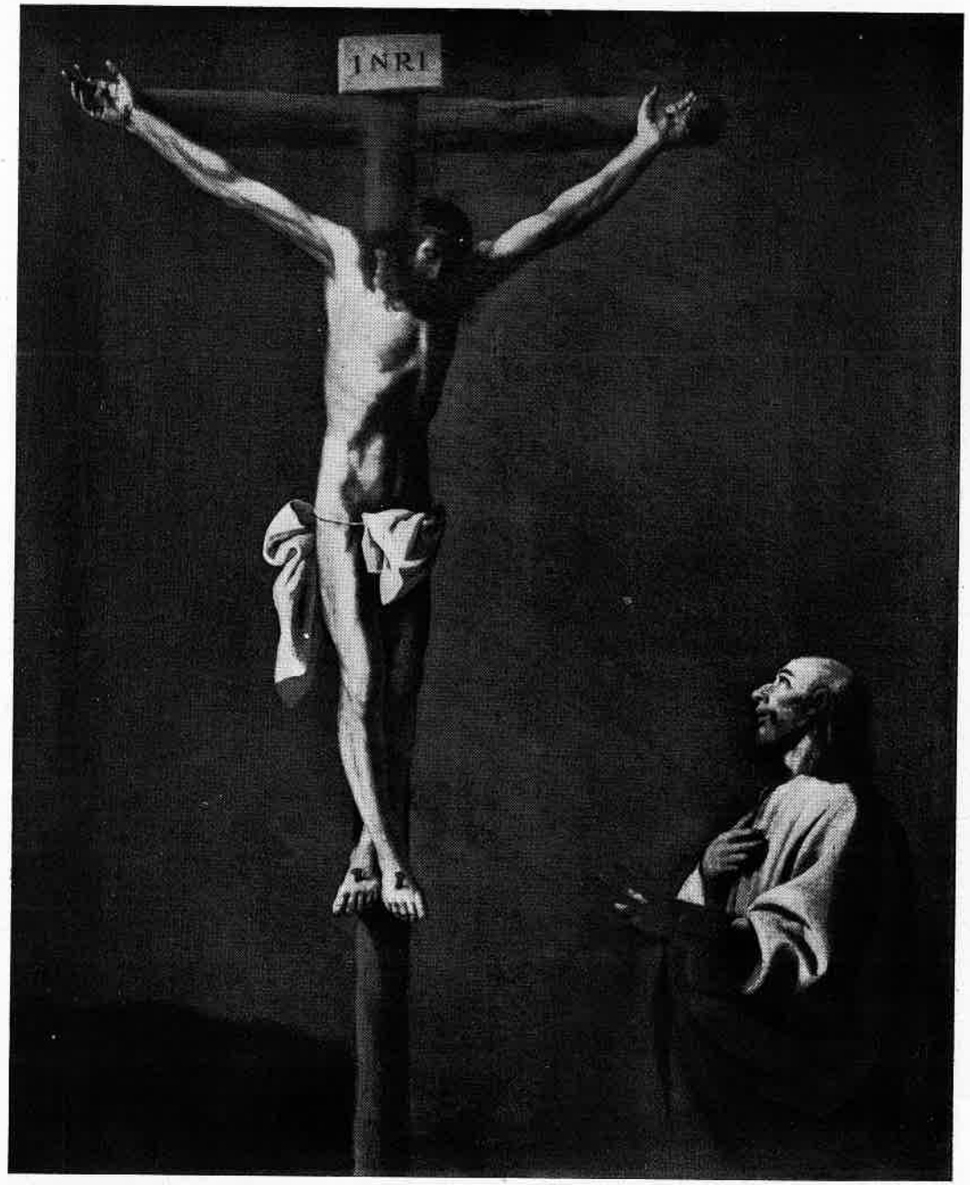

FIG. 61. — *Zurbarán: El pintor ante el Crucificado*

(Museo del Prado.)

FIG. 62. — *Zurbarán: San Buenaventura en oración*

(Museo de Dresde.)

ras que encarnasen el ideal dentro de la contrarreforma. Justamente para afirmar este aspecto ofrece muchos puntos de apoyo la relación que en general existe entre España y el Norte. No fué ciertamente una mera casualidad que la vieja pintura flamenca dejase en España tan honda huella y satisficiese tan justamente sus necesidades religiosas. La gravedad llena de carácter y una fuerza creadora derivada de la profundidad del sentimiento son propiedades que parecen también caracterizar en el barroco al arte español dentro de su autonomía. En la escultura los fenómenos ya expuestos son los mismos que en la pintura, el desarrollo de los tipos expresivos se corresponde, y análoga la intensa relación entre el naturalismo y espiritualidad (figs. 65 y 66). El gran Montañés parece muchas veces un Zurbarán de la escultura. A quien guste de la plenitud, la escultura en madera, en la que el sentimiento español se abandona de modo tan puro y directo, y que constituye la versión expresiva propiamente popular del arte religioso, le ofrece un rico venero para la psicología de la contrarreforma. En ella gozamos con obras de alta y original belleza comprendida igualmente como imagen orgánica formal o como dinámico símbolo del sentimiento.

Frente al férreo fanatismo o el grave rigor de la objetividad en muchos casos excesiva de Zurbarán y sus seguidores, Murillo, en compensación, bebe en otras fuentes de religiosidad. Su temperamento le aleja de lo fanático, de lo ascético y de la pasión tormentosa. Sólo rara vez se permite ilustrar las torturantes luchas del alma angustiada por Dios. Mientras en el Greco y Zurbarán pasa a primer término la resignación y la melancolía, su arte está saturado de optimismo. El momento bienaventurado que produce el conocimiento y la certeza de lo divino constituye el punto capital de su atención. El problema cardinal para él no es el agobiante anhelar tenso y doloroso, sino la aceptación feliz y el abandono gozoso a la placentera alegría. En este sentido llega a una objetivación de las figuras de la iconografía cristiana que correspondía a la dirección de su fantasía. Murillo ha creado un cielo lleno de imperturbada armonía, cuya visión otorgaba al hombre feliz y reposado sosiego y ha animado al habitante de este cielo con la sangre de su sangre. Su arte arraiga asimismo en el suelo del naturalismo español; pero somete todo a un determinado principio idealizador desde el punto en que ante la impresión de la realidad opera una selección que se limita esencialmente a lo naturalmente hermoso, a lo gracioso y amable, y aspira a aproximar a semejante ideal las imágenes del recuerdo. Murillo atribuye a sus santos toda la gracia humana. A través de su evolución personal se aleja cada vez más de la severa concepción de sus predecesores y se abandona a un severo culto de la belleza, no exento de superficialidad. Esta evolución refleja paralelamente la marcha del movimiento religioso, que en el curso del siglo XVII, después de logrados sus grandes éxitos, fué perdiendo paulatinamente su fuerza original y se dispersó en corrientes superficiales.

En competencia con sus contemporáneos, Murillo se planteó también alguna vez en su primera época el problema de la ardiente aspiración de la devoción mística. En el cuadro llamado *La cocina de los ángeles* (Louvre, fig. 67) vemos a San Diego, fraile cocinero, de rodillas, sustituído en su terrena ocupación por los celestes mensajeros, levantado del suelo en el éxtasis de su oración. La levitación es una conocida vivencia de los místicos experimentada al comienzo de un arrebato de éxtasis, y del que testigos pre-

senciales nos informan. Santa Teresa ha descrito en el libro de su vida este trance tal como lo ha observado en sí misma (20). A San Felipe Neri se le vió con frecuencia levantado sobre el suelo, rodeado de rayos luminosos, en la iglesia y en lugares públicos; el cardenal Paolo Sfondrato le vió, según la tradición, levantado del suelo a distancia de algunas varas, hasta tocar casi el techo de la estancia (21). Murillo representa, pues, en el fraile elevado en éxtasió algo que era en su época corriente y digno de crédito. Su figura con el cuerpo en tensión convulsiva y la presión de las manos juntas y cruzadas, es una imagen de concentrada devoción. El único de sus ojos visible al espectador profundiza con la aguda penetración de una mirada de vidente en la región celeste, con la que el alma realiza la mística unión. Encontramos aquí de nuevo este motivo expresivo, tan barroco, del perfil perdido con animada silueta movida y el ojo mirando hacia arriba, en el que lo blanco tiene tanta fuerza de expresión, según observamos ya en el cuadro de la *Virgen del Rosario* de Barocci (fig. 36).

Si en el recogimiento de la visión, San Diego da muestra de una emoción que estremece las profundidades del alma y produce el impulso hacia arriba, la figura del San Antonio en el cuadro de la catedral de Sevilla, en el que el Niño Jesús desciende rodeado de una gloria de ángeles, es ejemplo de una suave y dulce entrega que afluye al exterior (fig. 68). De la lectura del libro que yace abierto sobre la mesa le ha sacado la divina aparición, a la que saluda venturosa y tiernamente, con sus brazos abiertos. En el modo de estar concebida y compuesta la gloria con tan nutrido y gozoso enjambre infantil, influyó, sin duda, el lugar a que se destinaba: la capilla bautismal de la catedral de Sevilla. Pero el sentimiento de cordial felicidad es más afín al espíritu de Murillo que todas las ascéticas y rigurosas devociones conventuales.

La expresión extática familiar del barroco es también en este pintor uno de los esenciales procedimientos psicológicos expresivos del sentimiento religioso; pero no constituye en general un proceso tan violento e inquietante, sino que, por decirlo así, se mantiene en las regiones superiores del alma. Murillo se sirvió como recurso fisiognómico de lo que podemos llamar la mirada de amor divino, y que emplea tanto en varones como en mujeres. Se trata del mismo propósito de materialización que hemos observado en Italia desde Correggio y Lorenzo Lotto. Murillo se acerca más que a sus antecesores españoles a la expresión sentimental de los contemporáneos italianos; pero pone en ella infinitamente más autenticidad que la mayor parte de éstos.

Además del gran cuadro de la *Visión de San Antonio*, en Sevilla, existen otras representaciones de la misma escena en las que el místico acontecimiento transcurre de modo que el santo aparece en relación inmediata con el Niño Jesús, llegando a tenerle en sus brazos y acariciarle, y en la actitud y expresiva mirada del favorecido santo, que muestra su devoción con delicada ternura femenina, está reflejado el subidísimo grado de abandono y de fusión dulcemente amorosa (fig. 69). El tema de la plácida felicidad, a esto se limita el arte religioso de Murillo. Se mantiene siempre alejado de lo delirante y del agotamiento histérico. Mas para nuestro gusto, dentro de este círculo propende con demasiada frecuencia a lo dulzón y a lo afeminado.

La mirada de amor, más propia de la psicología femenina, tiene su verdadero lugar en los rostros de mujer; por lo mismo que el arte de Murillo, en comparación con el más

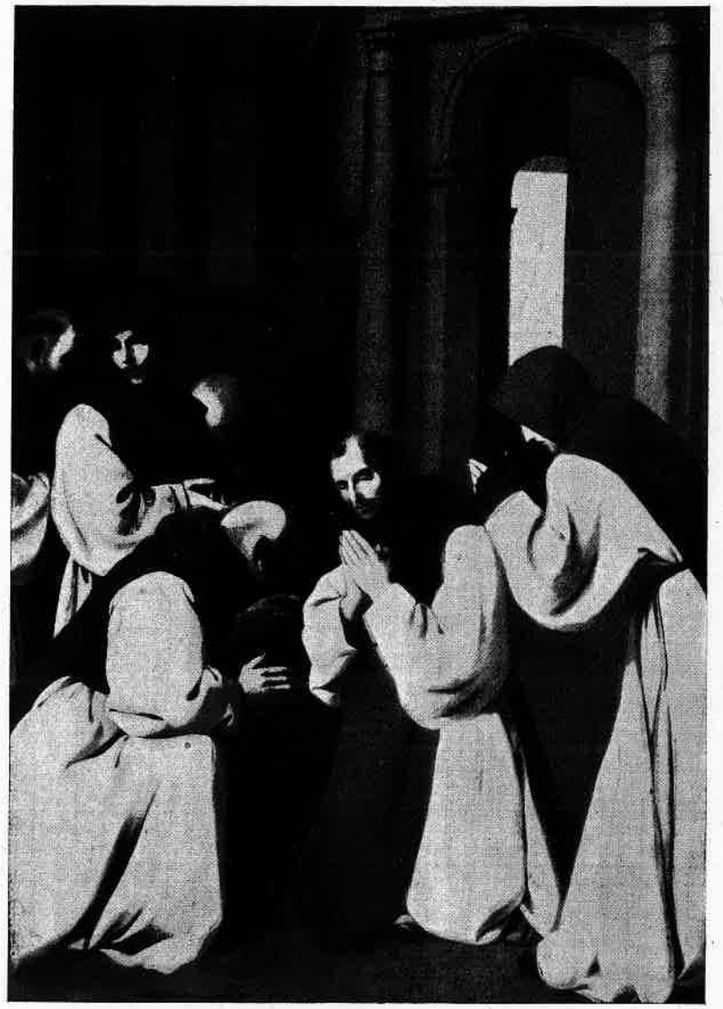

FIG. 63. — *Zurbarán: Despedida del Padre Carrión*

(Monasterio de Guadalupe.)

FIG. 64. — *Zurbarán: La Visión de Fray Pedro de Salamanca*

(Monasterio de Guadalupe.)

FIG. 65 — *Montañés: San Bruno*

(Catedral de Cadiz)

FIG. 66. — *José de Mora: San Bruno*

(Cartuja de Granada.)

FIG. 67. — *Murillo: La cocina de los Angeles*

(París. Museo del Louvre.)

FIG. 68. — *Murillo: Visión de San Antonio*

(Catedral de Sevilla.)

varonil de Zurbarán, en general, se inclina a la feminidad. En las imágenes de Inmaculada Concepción, con la Purísima erguida sobre la media luna de una nube animada por ángeles, todo el acento de la expresión se pone en los ojos levantados a lo alto (fig. 71). Es preciso expresar muy claramente qué se intenta cuando se otorga ese valor de expresión psicológica a los ojos colocados no lejos del borde superior en cuadros de grandes dimensiones. Murillo lo consigue mediante la grandiosidad y la manera de dar color a los ojos, así como con la intensidad de la mirada. Llenos de infantil devoción, soñadores, estos ojos vibran de amorosa esperanza en la región celestial y sentimos que contemplan algo que para nosotros está oculto. Murillo dió forma al dogma, sólo sancionado canónicamente no hace muchos años, de la Inmaculada Concepción, y del que los españoles fueron siempre especialmente devotos, dotándola de un contenido humano y espiritual, es decir, psicológico. La Virgen no se manifiesta ni como un ser objetivamente divino ni en forma heroica, sino como una figura virginal más humanamente próxima a nosotros, ennoblecida por la hermosura y la pureza, que asciende al cielo por obra de la piedad y la oración. En su mirada puesta en lo alto no se trata de la estereotipada mirada «celestial», que tanto han representado los pintores, y especialmente los italianos, sino que nace de un casto sentimiento de devoción personal. La actitud y la mirada de la Purísima equivalen a un símbolo de amor religioso, puramente espiritual; el arte de Murillo permanece incontaminado de todo ardor sensual.

Fig. 69. — *Murillo: San Antonio de Padua. (Detalle)*

(Museo de Berlín.)

El misticismo, en cuanto reacción sentimental, aparece en Murillo alejado en general de la región de lo anormal, de lo enfermizo, antinatural o patológico. El eros religioso es asimilado a una relación amorosa, humana e íntima, que, encendida por un fuego espiritual, confiere una pura y pacífica dicha. No hay en él nada inarmónico, angustioso o excitante. Su arte mantiene su sangre en un suave temple inalterado en el que no se producen oscilaciones. El que contempla tales imágenes religiosas y las hace suyas alcanza para su paz interior aquello sólo que desea poseer. Pero ese logro significa para el arte, al mismo tiempo en otro aspecto, una limitación y estancamiento.

También ha de contarse Murillo entre aquellos grandes pintores españoles que —después del Greco— supieron representar con mayor fuerza persuasiva de ilusionismo las visiones y la gloria como fenómenos trascendentes, aspecto en el que flaquean natura-

listas como Ribera, Zurbarán o Velázquez, cuyas figuras, aun en las regiones celestiales, parecen continuar taradas con la pesantez terrestre. Los santos de Zurbarán se asientan sobre las nubes con el mismo aplomo en la actitud que si tuviesen bajo los pies un suelo firme; lo mismo sucedía en los cuatrocentistas. En el cuadro de Ribera representando la aparición del Niño Jesús a San Antonio (Madrid, Academia de San Fernando) el Niño aparece en actitud de danza sobre la mano del fraile, como si éste estuviese a punto de impulsarle a modo de un acróbata, lo que hace casi un efecto cómico. En contraste con ese vigoroso materialismo, Murillo aspira a insistir en el valor de verosimilitud de los fenómenos sobrenaturales, según su propia esencia. En los cuadros de aparición refuerza la sugestión ilusionística con sus recursos pictóricos, rodeando la aparición de un mágico flúido atmosférico que mantiene a distancia al humano espectador. Si algo ha de hacer un efecto sobrenatural, de lo que se trata es de que se nos aparezca como algo distinto y perteneciente a otra categoría. Para lograr esto, el arte dispone de varias clases de recursos expresivos. Murillo trata de dar a sus visiones celestiales una verosimilitud interna mediante un elemento aéreo y vaporoso, y su manera de tratar la luz. Como las figuras flotan en una región etérea iluminada con un fantástico resplandor, región en la que las leyes de la gravedad quedan superadas, se fortalece la fe en una existencia supraterrena. Del estilo de los tenebrosos, Murillo se ha elevado a un colorismo alegre y rico en matices con una iluminación cada vez más intensa conforme avanzan los años. Existen pocos pintores de la gloria que hayan representado de modo tan sugestivo el cielo cristiano como lugar de bienaventuranza.

Lo que aquí aparece en un punto culminante del arte español fué madurando en Italia y poco a poco desde el siglo XVI mediante el colorismo ilusionista en etapas cuyos jalones pueden señalarse con los nombres de Correggio, Tintoretto y Veronés, Lanfranco y Pietro da Cortona. Representar la gloria como un misterio, con suficiente vigor de persuación plástica, fué uno de los problemas centrales de la pintura religiosa barroca y en él se ocupó toda aquella época. Con recursos ilusionistas que hacían posible la supresión de todo confín y fingían a la mirada un espacio ilimitado se evocaba el sentimiento de lo infinito y lo eterno. A la misma impresión contribuye la sensación de lo inabarcable, que produce la agitada confusión, el arrebatado tropel flotante cuajado de figuras en los grandes frescos de techos y cúpulas en que la vista no halla reposo, y que nos obliga para darnos cuenta del conjunto a constantes desplazamientos. Todo ello tiende a hacer asequible, mediante elementos ópticos, lo inasequible. El sentimiento de bienaventuranza se identifica con la agitación del rapto. Así, pues, se crean aproximadas equivalencias plásticas, definidas mediante el ilusionismo, para representar la infinitud, la eternidad, la bienaventuranza, inseparables de la naturaleza de este misterio. Flotar en los espacios infinitos que la pintura evoca maravillosamente, abandonarse al movimiento ascensional y remontarse con él a las regiones luminosas, poder en cierto modo participar personalmente de semejante milagro celestial, ésa es la máxima aspiración de la fantasía religiosa y estética del barroco (fig. 72).

Mientras el problema de la gloria como espectáculo visual experimentó en la pintura italiana un cultivo más rico y variado que en la española, la penetración artística

FIG. 70. — *Murillo: Aparición de la Virgen a San Félix de Cantalicio*

(Museo de Sevilla.)

FIG. 71. — *Murillo. La Inmaculada Concepción llamada de «Soult»*

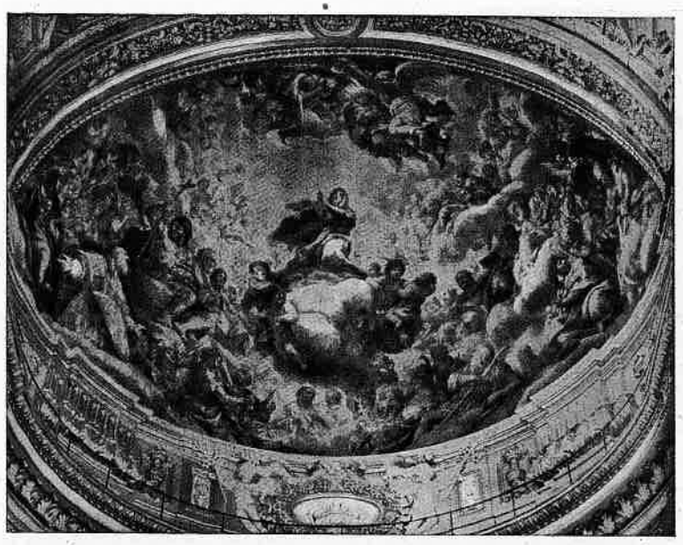

FIG. 72. — *Pietro da Cortona: Apoteosis de San Felipe Neri*
(Roma. Santa María in Vallicella.)

de la psicología de la expresión es en Italia menos profunda y variada que en España. Vimos ya en Barocci iniciado lo esencial. Esa severidad, ese ensimismamiento, esa profundidad y esa espiritual devoción que en las interpretaciones españolas tienen tan amplio lugar, aparecen escasamente en las italianas. Al paso que el naturalismo barroco español, después de haber roto con el pasado manierista, se asienta en un terreno enteramente nuevo, la herencia del Renacimiento humanístico ejerció en Italia, durante mucho tiempo, una considerable influencia. Predomina un patetismo externo; el gesto heroico conserva su prestigio. La persona que se representa en actitud religiosa se coloca, por decirlo así, en *pose* y publica su sentimiento con formas llenas de agitación. Muy rara vez se encuentra en Italia aquella íntima tensión de emoción mística que el arte español fué capaz de evocar.

Motivo capital en la representación de la piedad, la oración, de la comunicación entre lo humano y lo divino, es la mirada puesta en la altura; pero no se consigue, como en España, con esta expresión la lejanía y la profundidad que caben en ella, sino que llega a esquematizarse y a ser en muchos casos un rasgo estereotipado, como lo fué el gesto heroico. Como símbolo tradicional de un estado de éxtasis lo emplean artistas de muy diversas tendencias, sin llegar en la mayor parte de los casos a una individualización especial. Ha sido principalmente Guido Reni el que ha dado a conocer a la posteridad, popularizándola, la mirada «celestial», y ella le ha ganado a la vez admiradores y censores despreciativos. Pero Reni no creó nada extraordinario en cuanto a la invención o a la perfección de este motivo, limitándose a utilizarlo en la forma corrientemente usada y repitiéndolo hasta la saciedad (fig. 73).

FIG. 73. — *Guido Reni: Mater Dolorosa*
(Museo de Berlín.)

Como el arte italiano en general flaquea en la concepción y en la interpretación psicológica de la profundidad mística y de la identificación apasionada, practica un modo de representar el éxtasis que se basa íntegramente en el estado fisiológico al presentar de una manera materialista los síntomas del enervamiento y el desmayo. Lo que Sodoma intentó ya en el citado fresco de *Santa Catalina* es lo que se desarrolla ahora con un naturalismo más vigoroso.

Nos encontramos con este modo de plantear el problema en el cuadro de Giovanni Lanfranco que representa la *Aparición de Cristo a Santa Margarita de Cortona* (fig. 74). Vencida por el éxtasis, la monja, arrodillada aún como en oración, ha caído hacia atrás; dos ángeles la sostienen y protegen. La mano derecha cuelga floja y sin vida, la izquierda se abre como en un movimiento reflejo hacia la figura de Cristo, que desciende sobre unas nubes en dirección a la santa. En el rostro se acusan claras huellas de la anormalidad de su estado: los ojos entornados, como los de una sonámbula, contemplan a Cristo; entre las mejillas, fláccidas, se abre la boca débilmente entreabierta, de la que parece salir el soplo de un gemido. La nube bajo la santa indica el apartamiento en la región de lo místico. La caracterización fisiognómica se reduce a una manifestación exterior del estado corporal, faltando toda alusión a un algo trascendente. No hay nada más desagradable que esta mezcla de patología y santidad en la obra del fácil practicón de la escuela boloñesa, en la expresión lasciva y sensual del ángel, cuyo tipo deriva del Correggio, maestro cuya influencia ha presidido en general a la ejecución de este cuadro. Estas representaciones de estados de éxtasis histérico y trances de pasmo abundan en el arte del siglo XVII.

La obra más famosa, dentro de este género, celebradísima en su época, y la que artísticamente logra mayor altura, es la *Santa Teresa* del Bernini, en la iglesia de Santa María della Vittoria (1646, fig. 75), en Roma. La escena representada se relaciona con un pasaje de la autobiografía de la santa, en el que relata la aparición de un ángel que le traspasó el corazón con la punta encendida de un dardo de oro, inflamándola en amor divino con trances de placer. Como el lenguaje de Santa Teresa está fuertemente teñido de erotismo, Bernini imagina su obra apoyándose en este motivo. La santa, sumida en extático desmayo, es arrebatada por una nube, a la que el ángel se acerca; el cuerpo sin vida, brazos y pies con la rigidez de la inmovilidad, la cabeza caída, sin poder sobre los músculos; la boca abierta, con el labio inferior fláccidamente caído, como dejando pasar apenas el aliento; los ojos cerrados en señal de que ha alcanzado el estado de pleno arrobamiento, en el que la figura toda parece transida de voluptuosidad. Con una penetración naturalista muy diferente y más refinado arte que Lanfranco está aquí presentado el estado patológico, sin duda consecuencia de detenidos estudios del natural. El

FIG. 74. — *Lanfranco: Visión de Santa Margarita de Cortona*
(Florencia. Palazzo Pitti.)

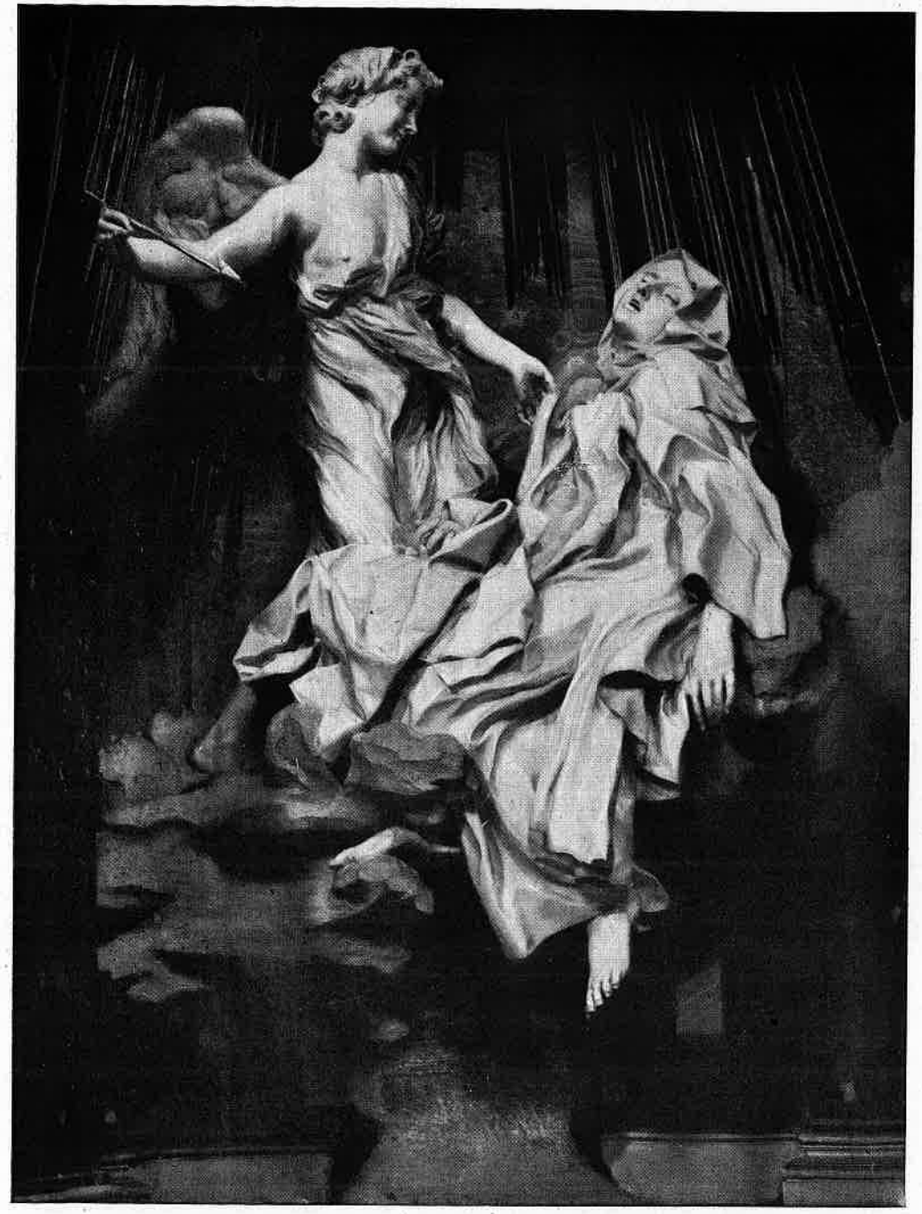

FIG. 75. — *Bernini: Extasis de Santa Teresa*

(Roma. Santa María della Vittoria.)

ángel, que parece un dios del amor, con su gracia sensual y coqueta un tanto excesiva, está representado cuando se dispone á separar las vestiduras del pecho de la santa para herirla con el místico dardo (figura 75). El grupo se nos aparece cargado de una corriente eléctrica de sensualidad, cuyas chispas pasan del ángel a la santa. Bernini ha interpretado a la letra el trance descrito por la santa como una aventura de amor divino. Bernini, en primer lugar, ha conseguido llevar al mármol, y con éxito semejante, aquella *morbidezza* que había conseguido la pintura y conjurar la vida física en la superficie del mármol, con su técnica incomparable. No sólo el lecho de nubes, sino la manera de estar representada y compuesta, da a la obra las apariencias de una visión. La forma del vano del altar, con su alta ventana detrás, que proporciona al grupo una iluminación adecuada para producir determinado efecto, es un hallazgo de Bernini, que lo ensayó por primera vez con el relieve de la Capella Raimondi en San Pietro in Montorio. Un dorado haz de rayos que desciende de arriba, el blanco mármol destacando en el marco incrustado de piedras policromas, la especial iluminación, todo colabora a un efecto de misterio con recursos que corresponden a las necesidades efectistas de la época. Lo mismo que la pintura, el arte escultórico se esfuerza aquí por superar todas las fronteras y dar la ilusión de lo ilimitado; el grupo había de aparecer como flotando libremente en el espacio infinito (fig. 113). Esta impresión se refuerza mediante la decoración policroma de los muros, que con su tornasolada indeterminación anula toda delimitación firme. Obsérvese que Bernini, con su manera impresionista,

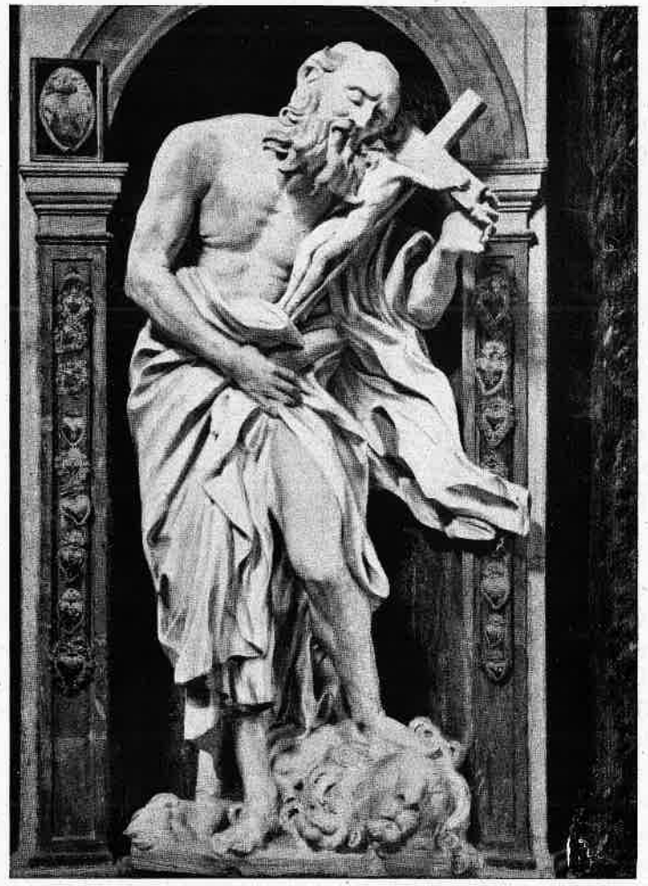

Fig. 76. — *Bernini: San Jerónimo*

(Catedral de Siena.)

hace desvanecer todo contorno en los cuerpos y al mismo tiempo los disuelve en un vibrante flúido atmosférico. El efecto se logra mediante la presentación teatral favorecida por la disposición en perspectiva del marco y la arquitectura toda del retablo, por el modo en que se ha tenido en cuenta la colaboración que el espacio, el aire y la luz del centro del vano prestan al grupo escultórico. Y, por último, todavía vemos que los donantes de la familia Cornaro, que se figuran sentados en los relieves de los muros laterales, en espacios a modo de galerías, están puestos en relación con el altar como espectadores del suceso. Es la cumbre del ilusionismo barroco, siendo a la vez significativa la manera en que lo misterioso aparece complicado con un efecto teatral.

En otra ocasión ha dado cuerpo Bernini al estado fisiológico de desmayo en un hombre representando un trance de visión. En el relieve en mármol, proyectado por él, y realizado por Baratta, de la capilla Raimondi, en San Pietro in Montorio, aparece San Francisco, perdido el sentido, los rasgos alterados por el trance, llevado al cielo por ángeles; dos enviados celestes se esfuerzan ostensiblemente en sostener aquel cuerpo vacilante, desplomado, para que no pierda todo apoyo. En cuanto a la afinidad del carácter sentimental, esta obra está próxima a aquella poesía que describía el éxtasis del monte La Verna y que citamos en el capítulo primero.

La idea fundamental del *San Jerónimo* de Bernini, la estatua en mármol, obra tardía ejecutada para una hornacina de la catedral de Siena, estriba también en la fusión de lo religioso y lo sensual, en su aspecto externo; el viejo asceta, inclinando hacia adelante el busto, aprieta contra sus mejillas la cabeza de Cristo en el crucifijo que tiene en sus manos, y se abandona, cerrados los ojos, al placer de un sosegado sentimiento de beatitud (fig. 76). La función que desempeña el dardo del ángel en el grupo de la Santa Teresa está aquí realizada por el crucifijo. Mediante una especie de contacto milagroso del cuerpo humano con una determinada materialización de lo divino, se produce en el sujeto el estado místico. Es característico de la concepción artística de Bernini el contraste entre la quietud de ensueño reflejada en el rostro y el agitado movimiento acusado en el cuerpo y los ropajes. El paño que rodea el cuerpo desnudo, desbaratado en una confusión de pliegues con aquella punta que flota hacia un lado como un remolino, sirve en la composición como nota de efecto para secundar esa impresión dirigida a los sentidos, de la que el barroco no podía prescindir.

Los tipos y las figuras del Bernini son también para nosotros de un especial interés, porque sabemos que estaba en estrecha y positiva relación con la religión de su tiempo. Ya dijimos que Bernini practicaba los ejercicios espirituales de San Ignacio, y en su vejez cayó en una preocupación mística de tono acusadamente sensual, y de ello nos quedan testimonios en algunos de sus dibujos.

La figuración naturalista de estados situados más allá de la salud y la normalidad tenía una especial fuerza de atracción para el barroco, que buscaba en ellos un estimulante nervioso. Además del estado de trance como manifestación visible de una experiencia mística, se elegía también con frecuencia como tema artístico el momento de la muerte de santos personajes. La muerte de la Virgen era, en efecto, un tema viejo; pero el modo en que Caravaggio, en su importante pintura del Louvre, elevó a motivo principal el momento fisiológico de la expiración, con ostentosa exhibición, sería incon-

FIG. 77. — *Bernini: La beata Ludovica Albertoni*
(Roma, San Francesco a Ripa.)

cebible antes del barroco. También Bernini ha sensualizado la muerte. La estatua —en mármol— de la *Beata Ludovica Albertoni en su lecho de muerte*, que adorna la capilla a ella dedicada en San Francesco a Ripa, de Roma (fig. 77), a cuya decoración contribuye con especial eficacia esta obra de arte llena de efectismo, se cuenta por su fuerza y su estilo artístico entre las mejores figuras que han tratado de presentar ante los ojos el momento del tránsito entre la vida y la muerte. Lo que pueda haber de trivial, al presentarla exhalando el último suspiro, sirve aquí de caracterización especial; las manos, puestas sobre el pecho como sintiendo extinguirse en él la vida —gesto simbólico al mismo tiempo de devoción—; la cabeza caída hacia atrás en la almohada, con los ojos cerrados; la boca abierta, como en el estertor. En el procedimiento estilístico y psicológico Bernini se acerca a su *Santa Teresa* en esta obra avanzada. También aquí parece el cuerpo agitado por reflejos eróticos y hasta en las puntas de los dedos cargado de sustancia sensual traducida en *morbidezza*. Bernini favoreció de modo especial el proceso de erotización del arte.

Tampoco es ajena a la poesía de la época esta especie de romanticismo naturalista de la muerte. Benedetto Croce ha señalado ya la afinidad de contenido afectivo con la pintura religiosa que ofrece una poesía a la muerte de S. Juan de Dios. Sus versos dicen: «Angustiado y jadeante, yace Juan en tosco lecho, con las últimas ansias

de la muerte; oprime el crucifijo sobre su pecho, los ojos y el alma dirigidos a Dios. Y mientras el frío sudor de la muerte emana del desfallecido cuerpo, halla a María, que le sostiene amorosamente la frente y le enjuga el rostro. Blanda y dulce es así la hora de su muerte» (22). La acabada imagen plástica de lo somático y material se impone a la fantasía con toda su evidencia, y de ella se asciende al contenido espiritual y religioso.

Así como los poetas de la escuela de Marino emplearon ya, en todo su estilo retórico e independientemente del asunto, expresiones sensuales en vocablos, frases y metáforas, la técnica figurativa del Bernini está impregnada de sensualismo. En cada trozo de sus figuras, lo mismo en los cuerpos que en los ropajes, vibra un flúido sensual. Su interpretación impresionista lo ve todo vibrante y en movimiento. La técnica, manejada con maestría de virtuoso está enteramente adaptada a la traducción de lo instantáneo en valores plásticos. Como pocos, supo sensibilizar la materia con su cincel. El dejó atrás el elemento clásico y heroico con su ilusionismo materialista. Cuando utiliza la indumentaria heroica, como en el *San Longinos* o en la posterior estatua de *Constantino* en la Scala regia del Vaticano, la figura parece, no obstante, en su porte y en su realización, haber perdido, en cuanto a la impresión esencial, su aire heroico por haberse teñido de patetismo erótico y místico. Y este especial patetismo encontró la más amplia difusión con la enorme influencia que el arte de Bernini ejerció en todas partes.

El erotismo, tan fuertemente acusado en el grupo de *Santa Teresa*, no contenía nada escandaloso para el sentimiento religioso de su época, que estaba normalmente habituada a semejantes expansiones y manifestaciones de una mística de amor. Bernini daba forma a los santos del modo que su época deseaba verlos, con su imaginación más amorosa y ardiente. Fray Luis de León, el editor de sus obras, en la descripción que dejó de ella (1582), la presentó a la posteridad esencialmente como la esposa del *Cantar de los Cantares* (23). Los juicios contemporáneos de la obra de Bernini están llenos de elogios a su belleza y a su mérito. Es muy característico de cómo era interpretada la obra en su aspecto religioso lo que dice sobre ella el pintor Scaramuccia en su obra (24): «Santa Teresa, penetrada por el rayo de amor de su Señor, cae traspasada en dulce abandono, y al verla en éxtasis también queda extático el espectador por obra de la perfección del gran maestro que la ejecutó.» En estas palabras queda explicada con toda claridad la intención ilusionista y psicológica del arte religioso barroco, que quiere conducir al espectador a identificarse de tal modo con lo representado que llegue a sentirlo como vivencia propia. La imagen del éxtasis debe, pues, conducir a un sentimiento de éxtasis. El arte tiene que cumplir con amplia publicidad una función de aleccionamiento de las almas, en cierto modo semejante a lo que en otro aspecto verifican los Ejercicios Espirituales de San Ignacio. Su repertorio de formas ha de estar puesto al servicio de definidos y penetrantes efectos sentimentales.

Luego, cuando fué quedando atrás paulatinamente la sensibilidad privativa del Seiscientos, se fueron hallando motivos de censura en el carácter naturalista y erótico del grupo de la *Santa Teresa* del Bernini. Ya el presidente de Brosses, que la vió en 1739, y que estaba habituado en su país a una profunda mundanización del arte religioso, trata de esta obra en sus *Lettres* con gran ironía: «Si ese es el amor divino, lo conozco; se pueden ver aquí abajo muchas copias del natural.» La colosal imagen de Santa Teresa que Santerre pintó en 1709 para la capilla del Palacio de Versalles sobrepasa con mucho en expresión erótica a la de Bernini, sin poseer sus excelencias artísticas, hasta el punto de que los críticos del siglo XVIII hablan ante ella por primera vez de intenciones obscenas. Según D'Argenville (1762), la pintura llegó a parecer peligrosa a las personas escrupulosas y los sacerdotes evitaban celebrar misa en el altar de la capilla (25).

La manera de ser juzgada la *Santa Teresa* del Bernini por cada época y cada crítico constituye un interesante e instructivo capítulo. Una crítica formada en valores clásicos llegó a desestimar en absoluto la obra. El siglo XIX casi unánimemente la condenó por lasciva: Jacobo Burckhardt habla despreciativamente de un «repugnante rebajamiento de lo sobrenatural».

Es un fenómeno que entra por los ojos el hecho de que, en general, el arte religioso se dejó penetrar por el elemento sensual, que en tan fuerte porporción contribuye a formar la trama de la cultura barroca. No es solamente que el desnudo no llegue a ser desplazado por los primeros avances de la contrarreforma severa, sino más bien que lo erótico —a diferencia del Renacimiento— se refuerza y se acentúa agudamente, expresándose en el sentido de lo picante, lo coqueto, lo ardiente. De una sensualidad sana y vigorosa se llega cada vez más a un erotismo que se complace en excitantes tentaciones y emociones lascivas, alternadas con rasgos histéricos. El ejemplo de Correggio es superado en este sentido cada vez más. Claramente se manifiestan ya estas tendencias en la preferencia por ciertas santas y en la manera en que se conciben sus figuras. En la simple presentación, en el contraste entre partes del cuerpo desnudas o encubiertas, se manifiesta una intención voluptuosa. En el aire y en la caída de los paños, en la colocación y reparto de los adornos, se exhibe una múltiple insistencia refinada en acentuar los incentivos sensuales. El mayor cuidado y la más decidida voluntad se aplican a sensibilizar la superficie del cuerpo. Hay virtuosos de la *morbidezza* y del claroscuro que lo realizan intencionadamente. Lo mismo la pintura que la escultura se superan en tratar la piel como algo radiante, sedoso, capaz de forjar la ilusión del sentido del tacto. En la sensibilización y vivificación de la piedra, Bernini dejó atrás todo lo que la plástica había conseguido hasta entonces; en sus figuras nos parece sentir el temblor y la palpitación de la epidermis. Al mismo tiempo que se refuerza el efecto naturalista, la impresión de lo sensual se hace más fuerte, más basta y llega a ser a veces algo enfadosa, al contrario que en el Renacimiento. Se pone en la mirada una fuerza de atracción seductora, algo cálido y lánguido; la identificación de melancolía y voluptuosidad, fundiéndose en un acorde elegíaco, llega a sentirse como un encanto singular. Una vez que el arte se hubo elaborado un lenguaje óptico para encarnar estas sensaciones, va extendiendo la aplicación de estas conquistas.

Hay un tema religioso que ofrece brillante ocasión para todo esto: la vida de Santa María Magdalena. El barroco produjo en todas partes, a ejemplo de Italia, una casi innumerable serie de representaciones de la Magdalena en pintura y escultura. En la pintura es frecuente desde la segunda mitad del siglo XVI tomar como asunto para un cuadro propio del tamaño natural una figura caracterizada como la bella penitente. El vigoroso realismo cuatrocentista había acometido el tema con frecuencia, acen-

tuando de manera especial la deformación y el afeamiento producidos por la mortificación; basta recordar las conocidas estatuas de Donatello en el Baptisterio de Florencia y en la catedral de Siena. En el barroco lo que mantiene en tensión la fantasía es el contraste entre el cuerpo de la mujer exhibido en su floración sensual y la expresión doliente, melancólica y resignada. El rasgo novelesco y sentimental se convierte en un factor decisivo.

Se trata del mismo sentimiento de los poemas dedicados a la Magdalena de que hemos hablado en el primer capítulo. No puede describirse mejor el tema de muchas de estas pinturas que con las palabras de un soneto de un poeta de la escuela de Marino, Pier Francesco Paoli (26): «Acercaos, amantes, y contemplad a la que era nuestra gloria; vosotros, que un tiempo os abrasabais por Magdalena, venid y ved cómo su rostro se sonroja con nuevo afeite. Qué seductor espectáculo de altísima belleza ver como ha trocado su rico vestido por la tosca estameña, la peligrosa sonrisa por el triste lamento, el altivo palacio por la vil cueva. Los rubios cabellos, que cogía en delicadas trenzas y aderezaba con perlas, cuelgan ahora hirsutos por la escarcha y el frío y descuidados sobre los hombros. Y así, llena de sincero ardor, con alma serena y velada mirada, la que en un tiempo atraía a sí los corazones, es ahora atraída por el cielo.» Otro soneto de Ciro di Pers (27) expresa más claramente que la pecadora aun en su miseria mueve todavía a pasión sensual: «Mientras llora sus propios errores me fuerza a adorar el rostro amado y me hace pecar de profano amor. ¡Ay! ¿Cómo puede el cielo otorgar su perdón si mi corazón arde todavía ante los cabellos que la visten, y su penitencia es mi pecado?» La ambigüedad, el equívoco, la oscilación entre sentimientos distintos, tenía para el gusto de aquella época una seducción particular.

La pintura, dentro de muchas variaciones de detalle, se mantuvo fiel, en general, al sentimiento fundamental indicado. En tamaños y composiciones diversas, cuerpo entero o busto, con rica escenificación o con fondos neutros, el tema aparece una y otra vez repetido. Un buen número de las obras llegadas a nosotros —especialmente figuras de medio cuerpo— no están destinadas a las iglesias, sino que han sido pintadas para ornar casas particulares. El asunto se utiliza de buen grado para satisfacer el gusto de los aficionados por las representaciones sensuales so color de escena bíblica. Composición y decoración permanecen en esencia las mismas de acuerdo con lo normal; solamente en los cuadros destinados a particulares no es preciso quebrantar tantas limitaciones para la exhibición de la nota sensual. Una mujer hermosa, de mórbidos y regulares miembros, todavía adornada con los seductores atractivos de la juventud, de facciones tiernas y dolorosas, que más bien tienen algo delicadamente conmovedor que profundamente patético; tal es la figura que encontramos generalmente representada. El acento se pone en la sensualidad animal en desacuerdo con la expresión de tristeza y melancolía que sólo es como una suave ondulación que anima la superficie.

El que fué más lejos en la sensualización de este asunto fué el pintor Furini, cuya misión consistió en proveer a la aristocracia y a la rica burguesía florentina de desnudos, que con un brusco claroscuro efectista, escenas de tocador o espléndidas desnudeces, apuntaban de un modo refinadísimo a producir una impresión sensual (fig. 78). Y cuando en plena producción, juzgada por su propio biógrafo, Baldinucci, como un

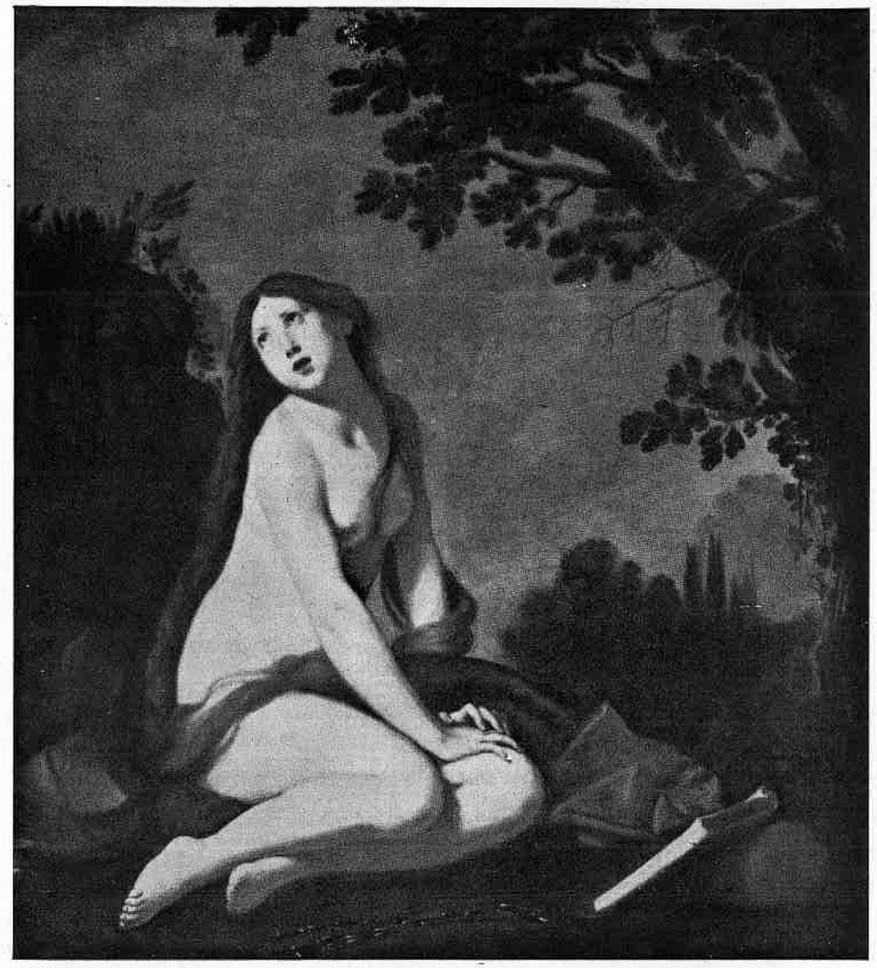

Fig. 78. — *Furini: La Magdalena*

(Museo de Viena.)

tanto frívola, le asaltaron veleidades religiosas, ello no le impidió en absoluto desempeñar un curato en las cercanías de Florencia, nota sintomática de una época tan abundante en chocantes oposiciones y en contrastes.

Las representaciones de la Magdalena destinadas a ser expuestas en iglesias muestran suficientemente lo que en punto a sensual erotismo podía ofrecerse a la mirada de los devotos. Entre ellas se cuenta la *Magdalena penitente* del Guercino, plenamente impregnada de melancolía sentimental (Vaticano, fig. 79). El busto ha sido despojado de los vestidos, y hasta la composición, como la iluminación, hacen que el foco princi-

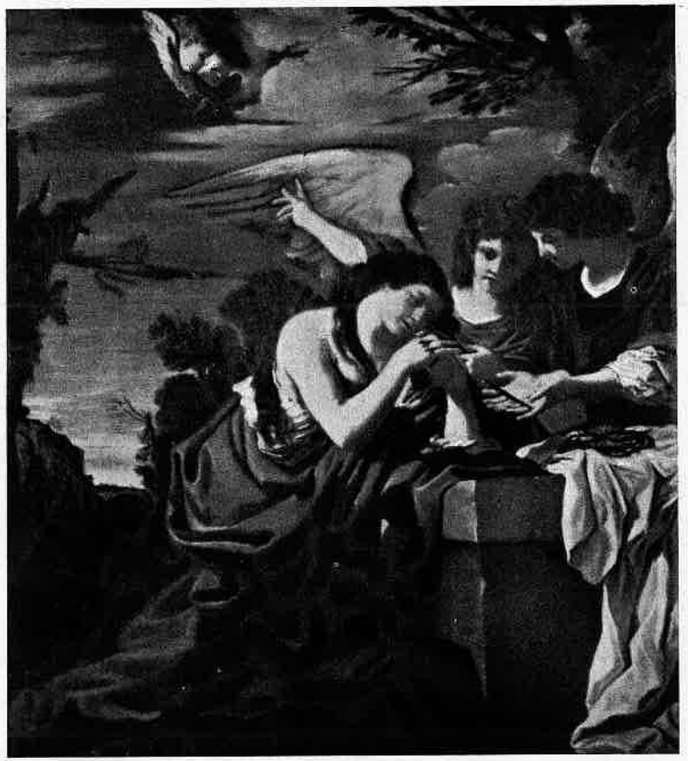

FIG. 79. — *Guercino: La Magdalena*

(Roma. Pinacoteca Vaticana.)

pal de la escena lo constituya la deslumbradora blancura del cuello, los hombros y el brazo. Como el desnudo no se trata ya a la manera ingenuamente natural que en el Renacimiento, ni tampoco como una entidad autónoma, regida por sus leyes propias, sino que se exhibe como cuerpo desvestido, resulta favorecida la impresión erótica.

Un paso más aún en la exhibición de atractivos sensuales dentro del sagrado de la iglesia representa la estatua en mármol de Bernini en la catedral de Siena (fig. 83). Los paños recogidos en torno al cuerpo desnudo sólo sirven para reforzar el acento sensual de los miembros descubiertos. Esta primera impresión no resulta debilitada por la dolorosa actitud encogida, con la cabeza que, suplicante, alzada hacia el cielo, apoya en sus manos levantadas; típico ejemplo de erotismo religioso y sentimental. Bernini supo cuidarse de que el modelado y la manera de estar tratadas las superficies del cuerpo fueran de floreciente belleza y ellas dan a la obra un gran encanto desde el punto de vista artístico.

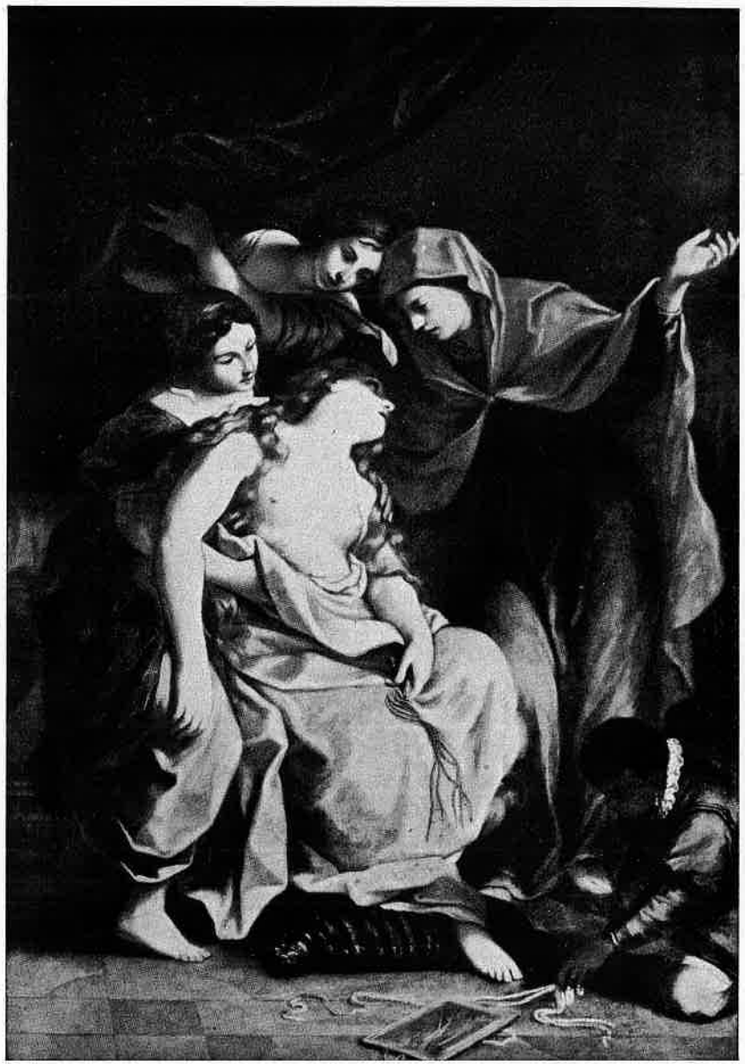

FIG. 80. — *Franceschini: La Magdalena*

(Museo de Dresde.)

FIG. 81. — *Ribera: La Magdalena*

(Museo del Prado)

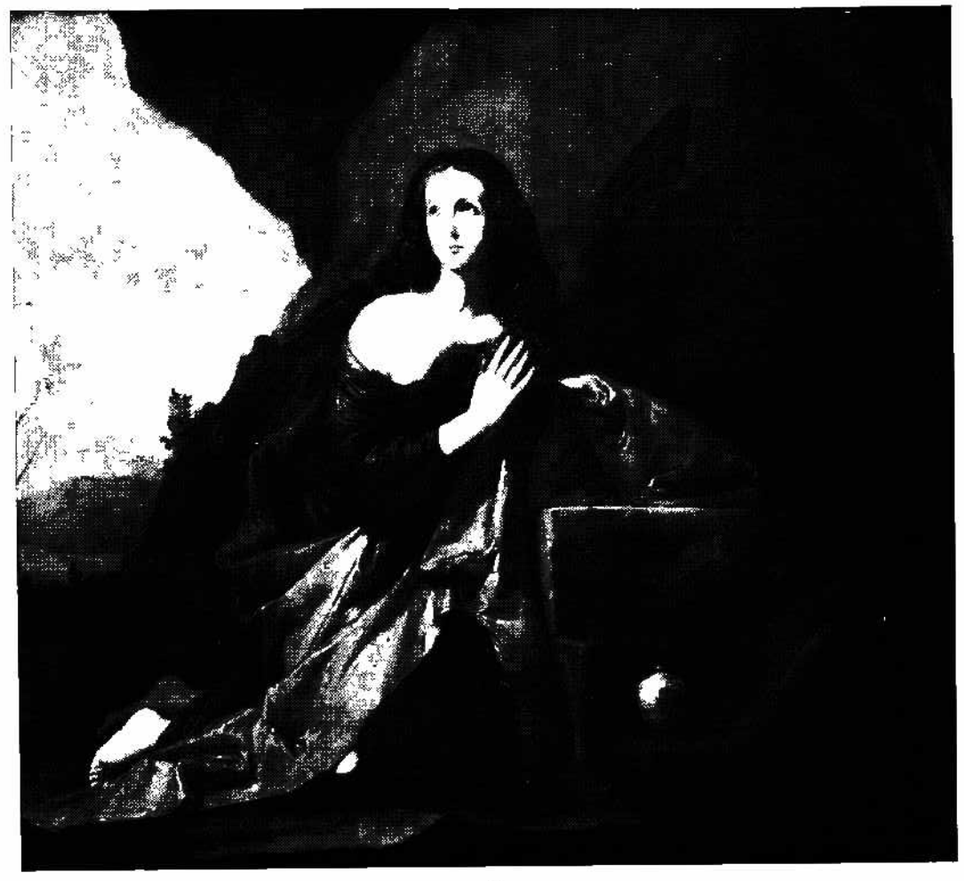

FIG. 81. — *Ribera La Magdalena*

(Museo del Prado)

FIG. 82. — *Ribera. Santa Inés*

(Museo de Dresde.)

La fusión de penitencia y mundanidad voluptuosa, en un conjunto de efecto fundamentalmente sensual, es el motivo del gran cuadro de Marcantonio Franceschini (Dresde, fig. 80), que nos muestra en su estilo el tránsito del siglo XVII al XVIII. La Magdalena está sentada en un aposento, rodeada de tres mujeres, extenuada por la mortificación practicada con las disciplinas que aun tiene en su mano diestra, sostenido el quebrantado cuerpo por una de las mujeres. Una lujosa vestidura cubre la parte baja del cuerpo; busto y brazos están desnudos y el encantador pie descalzo descansa sobre precioso cojín. Mientras un pajecillo negro recoge del suelo un collar de perlas que yace junto a un espejo roto—con lo que en esta parte inferior del cuadro se alude a lo mundano—, la mujer encubierta señala a la penitente, de facciones enfermizamente extenuadas y adormecida por la mortificación, una aparición divina imaginada fuera del cuadro y que parece ejercer una mágica atracción sobre la mirada de la Magdalena. Posee la escena un carácter enteramente romántico, novelesco, y está concebida en un tono muy de acuerdo con la novela sentimental de la época. En esta síntesis de melancolía y erotismo se agota un arte caído en el afeminamiento y dominado por el refinamiento mundano tanto en el sector religioso como en el sector profano.

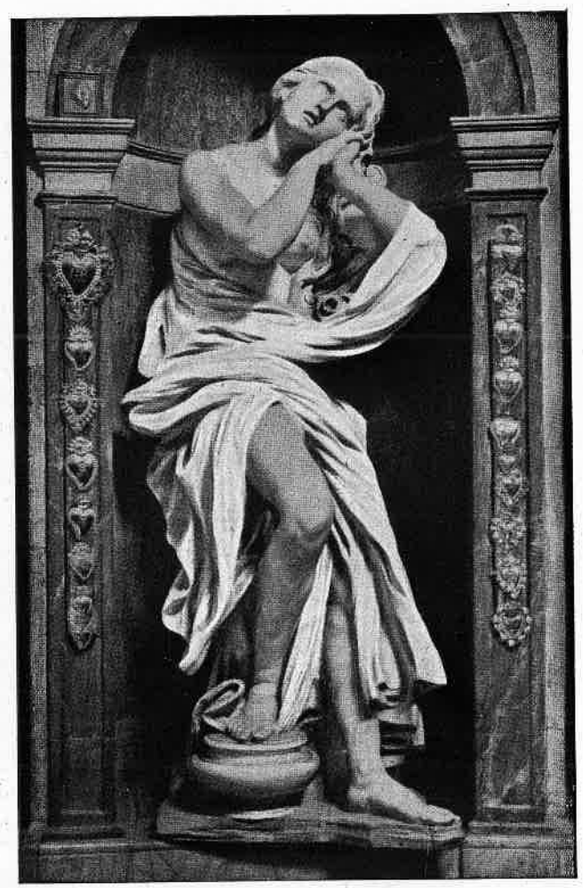

FIG. 83. — *Bernini: La Magdalena*

(Catedral de Siena.)

Sería superfluo perseguir más ampliamente el tema erótico, que queda explicado con estas representaciones de la Magdalena. Hay numerosos testimonios en Italia y en otros países de la medida en que se practicó también esta erotización del arte religioso en otros temas.

Independiente de esta corriente sensual se mantiene sustancialmente España, donde la severidad de la interpretación religiosa y la rigurosa actitud de la Iglesia y de la

Inquisición no permitía esta profanación. Bastará recordar la *Santa Inés* de Ribera, en Dresde (fig. 82), para comprobar cómo se trata un tema escabroso de manera sobria y casta, sin recurrir a las oportunidades del erotismo brindadas por el asunto. Tampoco se abandonó el arte español en su buen momento a la representación de los fenómenos místicos de éxtasis con derivaciones hacia lo corporal y sensual de matiz picante.

La inclinación a la representación de escenas crueles, horrendas y espantosas, que se halla dentro del círculo habitual de los temas del arte de la contrarreforma, nos conduce de nuevo dentro del radio de los sensual. Y también aquí encontramos que el elemento técnico artístico está en una estrecha relación con las exigencias del asunto y con su contenido espiritual, ya que el barroco se basa para satisfacer esas necesidades en medios ilusionistas de representación, perfeccionados en la reproducción de la Naturaleza. La elección y la presentación de los temas demuestra la fuerte apetencia de la época en este sentido. Las imágenes de hechos de mártires y ascetas pasan a primer término, sustituyendo a las escenas bíblicas. Con la impresionante figuración de semejantes hazañas religiosas, con el acusado acentuamiento y la removedora proclamación de una superación victoriosa de la carne y su consiguiente recompensa y glorificación con la bienaventuranza celestial, los fieles reforzaban su fe y eran exhortados a la resignación abnegada, a la vez que se despertaba en ellos la compasión amorosa por los mártires de la Iglesia.

Vamos viendo a estas tendencias abrirse paso desde la segunda mitad del siglo XVII con un interés principalmente basado en su contenido de realidad. El espíritu de la contrarreforma alienta en la serie de frescos —digna de la imaginación de un verdugo, aunque de un manierismo enteramente insignificante— de la iglesia de Santo Stefano Rotondo en Roma. Representan martirios de santos y la historia de la fundación, y puede recordarse el hecho de que cuando el papa Sixto V examinaba, en 1589, las pinturas realizadas por inspiración de los jesuítas —la iglesia pertenecía entonces al Collegium Germanicum—, se le vió, según relata un contemporáneo, llorar con tierna emoción y secarse los ojos repetidas veces. Un padre jesuíta había dado consejos para su ejecución a Pomarancio, uno de los pintores que allí colaboraron, en una carta en la que le recomendaba especialmente que hiciese muy conmovedora la escena del martirio de San Bartolomé (28). Mas no sólo los artistas mediocres, sino también grandes artistas de dotes muy diversas, se dejaron llevar de la corriente que trataba de reforzar la impresión material de lo cruel, horrendo y repelente.

Creación auténtica del barroco es la representación plenamente naturalista de los ascetas, con su cuerpo extenuado, fláccida la carne, secos miembros, rostro arrugado, barba y cabellos revueltos, todo exhibido como si fuera un vestido de fiesta. El arte barroco nos ha legado una completa galería de viejos ascetas. El naturalismo caravaggiesco intentó también en este sentido conseguir una elaboración veraz de lo característico, y por ello muchas veces fué tomado como modelo. Lo que antes contribuyó un tema eminentemente favorito del Norte, la representación realista de ancianos dominados por una emoción religiosa, es abordado ahora por el arte de los países románicos con recursos perfeccionados en el ilusionismo. No es meramente casual el hecho de

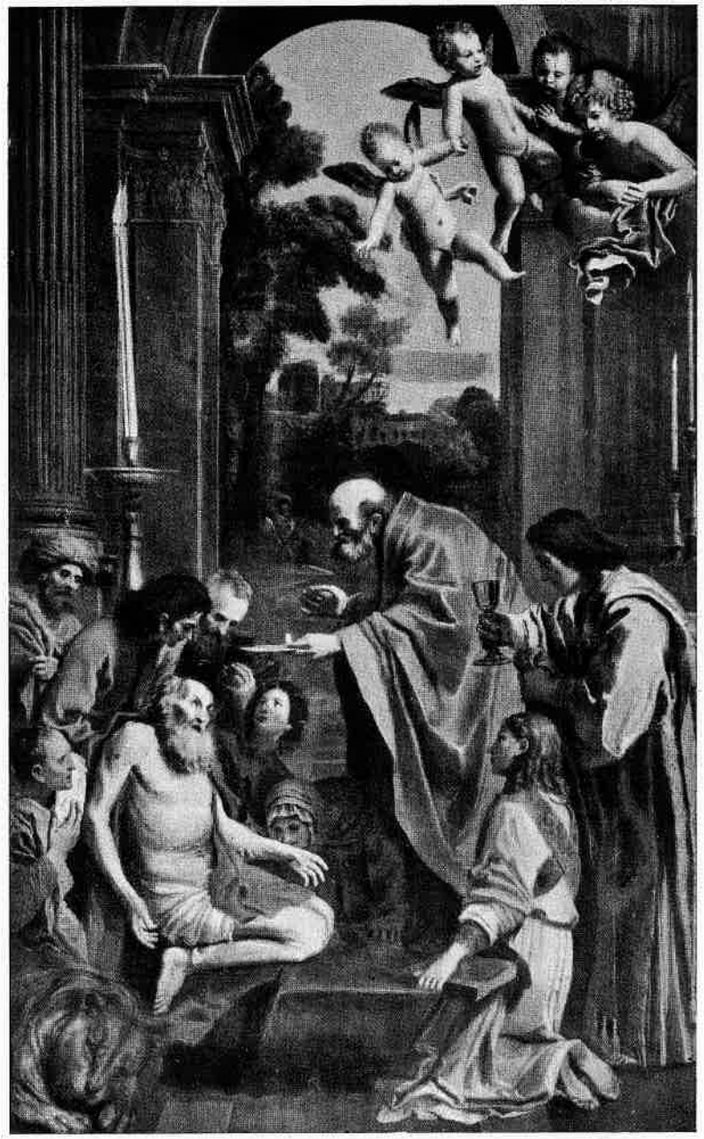

FIG. 84. — *Domenichino: La última comunión de San Jerónimo*

(Roma. Pinacoteca Vaticana.)

FIG. 85. — *Rubens: La última comunión de San Francisco*

(Museo de Amberes.)

FIG. 86. — *Ribera: San Pablo ermitaño*

(Museo del Prado.)

que Durero hallase admiración y aprecio en los países del Sur durante el siglo XVII, tanto en Italia como en España (29).

Una composición netamente barroca es la última comunión de San Jerónimo, tal como la pintaron Agostino Carracci y después de él el Domenichino (fig. 84); el anciano, próximo a la muerte, con su cuerpo consumido por la edad y el ascetismo, es el centro del interés en un cuadro lleno de figuras; en Domenichino los síntomas de la decadencia física aparecen aún más acentuados que en su predecesor. Rubens representó de modo análogo, siguiendo ese ejemplo, la última comunión de San Francisco (Amberes, Museo, 1619; fig. 85); cubierto sólo con un paño, también aquí se arrodilla el

santo, que no puede ya tenerse en pie, sostenido por sus hermanos de Orden, mientras él, con sus últimas fuerzas, se inclina hacia adelante para recibir la hostia del celebrante. Una glorificación de la decrepitud, en reproducción veraz, simbolizada estilísticamente en lo quebrado y asimétrico de las formas y las líneas; por ese motivo interesa que la imagen tienda a acentuar el carácter y a alejarse de las formas ideales del Renacimiento.

Eran preferidas en particular las figuras aisladas de ascetas de gran carácter, que se presentaban con frecuencia de cuerpo entero y muchas veces con gran corpulencia, y que no sólo servían para edificación a las almas sedientas de salvación, sino que venían a responder también a un interés estético y material. Una época tan sensible a las impresiones pictóricas y al realismo drástico se satisfacía con aquellas imágenes de ruinosa humanidad que, juntamente con su referencia al más allá, apelaban a un sentimiento interior. Se aunaban, pues, el interés por el tema y por la manera de estar tratado artísticamente.

Ribera se manifestó como el especialista de este género. Fué el campeón de aquel ascetismo sombrío, fanático, profundo, que propagó San Francisco de Borja. De la misma manera que el Greco, pintor de almas, se emplea con especial vocación en representar «mártires espirituales», en Ribera predomina acusadamente lo material. Se extrema el cuidado en detallar meticulosamente la interpretación de la superficie de la piel en paciente elaboración, que llega a lo repulsivo, de los pliegues, arrugas y demás indicios de la vejez, que logran más bien una impresión sobre el sentido de la vista que una significación psíquica íntima. De este ilusionismo materialista está ausente casi todo lo que es místico y espiritual, y que tan rigurosamente caracterizó el arte del Greco y de otros artistas españoles. Del mismo modo, al lado de una figura como el *San Jerónimo* de Bernini, en la que lo material se espiritualiza, en el *San Pablo ermitaño* de Ribera (fig. 86) el interés se pone en exhibir al individuo ascético con toda su brutal franqueza en su condición de animalidad material.

Resultado del progreso naturalista y de los recursos interpretativos desarrollados en relación con él fué también, la obra y el arte de acuerdo con las tendencias religiosas, el presentar al ánimo, de modo violento e impresionante, el motivo de lo horrible y lo espantoso en las escenas de martirio. Es cierto que ya antes se habían pintado asuntos de mártires y escenas de la pasión en forma realista y conmovedora; baste recordar a los artistas del Norte en los siglos XV y XVI, y especialmente a Grünewald, que, sin duda, en éste como en muchos otros aspectos están cerca del barroco, aunque en general fué éste el que hizo por primera vez de lo espantoso, con su particular selección de los motivos y su fuerza de persuasión ilusionista, un factor tan conmovedor e impresionante. El barroco contempla los tormentos, las ejecuciones, las degollaciones de hombres, mujeres y niños con una atención pendiente paso a paso del sangriento suceso que traduce mejor o peor en valores artísticos, según las dotes y el talento del intérprete. Sin duda, se contribuye a ello con la voluntad de la Iglesia, que estima válidas semejantes interpretaciones y procedimientos. Conocemos lo que sobre este asunto pensaban círculos elevados del clero cuando el jesuíta Possevino escribe (1594) en su tratado sobre la poesía y pintura, que considera la más alta misión del arte impresionar

los corazones expresando el tormento de los martirios, las lágrimas en los que lloran, el dolor en los que sufren, la gloria y la alegría en el resucitado (30). Acentuar fuertemente lo afectivo y evidenciar la impresión sensorial en todos los casos y situaciones del modo más sugestivo posible es lo que corresponde a las intenciones de la contrarreforma.

FIG. 87. — *Julio Romano: Martirio de San Esteban* (Génova. San Stéfano.)

Ya explicamos en el capítulo primero en qué modo esta exhibición de lo horripilante está en relación con la sensibilidad general de la época. Tanto la literatura como las artes figurativas tratan de destacar, detallar y acentuar las cualidades específicas de lo horroroso en asuntos que ofrezcan ocasión para ello, y, de este modo, conducir la imaginación en un determinado sentido.

El poema de Marino sobre la degollación de los inocentes (1620) está expresamente concebido para describir extensa y circunstanciadamente en nutrida serie de horrores perpetrados en la matanza, la crueldad de los sayones y la desesperación de las madres. El arte se va haciendo, al tratar este asunto, cada vez más aficionado al detalle, más rico, más impresionante en la pintura de desgarradoras particularidades y de pormenores sangrientos; podemos comprobarlo cuando comparamos el diseño de Rafael para el grabado de Marco Antonio, el cuadro de Daniele de Volterra en los Uffizi y la magnífica obra de la madurez de Rubens en la Pinacoteca de Munich.

Queremos ilustrar con un ejemplo de pintura de martirio el tránsito del estilo idealista del Renacimiento al barroco, examinando los dos cuadros de Giulio Romano y de Cigoli, que representan *El martirio de San Esteban* (figs. 87 y 88).

El primero representa al santo, aislado, arrodillado en primer término en una actitud contenida, bien equilibrada, los paños dispuestos según todas las reglas del arte, extendidos los brazos, la mirada resignada dirigida con callada aflicción al rompimiento de gloria que aparece en el cielo; junto a él un joven semidesnudo, en una *pose* que la

FIG. 88. — *Cigoli: Martirio de San Esteban*

(Academia de Florencia.)

sensibilidad de la escuela estima muy expresiva, señala la Trinidad al mártir, mientras, formando un amplio semicírculo, se agolpa en torno a este grupo la impetuosa turba de los judíos lapidadores. Hallamos, por el contrario, en el cuadro de Cigoli una desordenada refriega; sayones de feroz aspecto, de rasgos vulgares y diabólicos, sacuden, pisotean y lapidan a San Esteban, derribado y sangrando de sus heridas. Pintado en 1586 este cuadro, tanto en la interpretación del tema como en la realización artística está pensado en barroco; la composición, concebida según otros principios muy diversos, no simétricamente alrededor de un eje central, sino dispuesta según las diagonales y los detalles, despreciando la forma aislada, encajados unos en otros en grupos de complicada figura con propósito pictórico. La selección y distribución de los colores tienen lugar atendiendo a una significación simbólica que contribuya al tono sentimental. En este sentido llega a ser valorado en el colorido el rojo de la sangre. Cuadros como el *San Esteban* del Tintoretto (Venecia, San Giorgio Maggiore) o el *San Jorge* de Pablo Veronés (Verona, San Giorgio) representan en su composición la fase primera, mientras hallamos cualidades análogas a las del cuadro de Cigoli en el *Martirio de San Vital* de Barocci (1593, Brera), en el que vemos el cuerpo desnudo, retorciéndose en convulsiones al ser maltratado por los verdugos (fig. 89).

Llega a se una regla el representar una lucha violenta entre los sayones y su víctima, introduciendo así al espectador en medio de la emocionante impresión del hecho sangriento. No se trata de la ingenua crudeza, a veces desmañada y de un efecto grotesco, que encontramos en el naturalismo de los cuadros de martirio de fines de la Edad Media; aquí se trata más bien de apelar con decidida intención a los instintos primarios

que yacen en la naturaleza humana, de evocar un patetismo de dolor material, poniendo al servicio de este fin todos los recursos del ilusionismo. Al barroco no le interesa artísticamente —en oposición al Renacimiento— un esquema de puro y armónico equilibrio, sino que emplea los elementos de la composición y el colorido para subrayar y presentar del modo más claro posible ante los sentidos el contenido del asunto, y trata de hacer intuitivo a los ojos en su imagen formal un paralelismo entre la emoción interior y la agitación material. Con frecuencia la estructura formal llega a descuidarse hasta llegar a la inconsistencia en favor del acento expresivo y característico, que es lo que sucede en el *San Esteban* de Cigoli o en el *Martirio de San Lorenzo* de Pedro de Cortona, en la iglesia de San Lorenzo de Miranda, de Roma (fig. 91).

FIG. 89. — *Barocci: Martirio de San Vital*

(Milán. Pinacoteca Brera.)

Esta nueva especie de dramatismo descriptivo creada por el arte barroco encuentra en los cuadros de martirio un campo propicio. Todo el interés se pone en cuajar de actividad violenta esas escenas hasta llegar a un furor dramático. Después de lo que Rafael y Miguel Angel habían hecho para animar dramáticamente la gran historia, ésta se había anquilosado en la sequedad del manierismo, teniendo que ser Venecia la que en la segunda mitad del siglo XVI reanudase la línea de evolución, y el problema alcanzó con el barroco una nueva actualidad desde el punto de vista de los recursos expresivos de su naturalismo. Es cierto que no deja tampoco de existir una íntima relación con el hecho de que en la misma época y en varios sitios surgió en el teatro un género dramático característico que se desarrolla en un *tempo* rápido, género que culmina en Shakespeare. Con el cuadro de martirio se concentra todo en el arte figurativo para imaginarlo como la escena de una movida y sangrienta tragedia en la que la víctima se nos presenta en la inmediatez de sus pruebas y su dolor. La manera de representarla en cuanto al efecto esencial buscado es la misma en todas partes y no depende de cada personalidad de artista, sino solamente de las exigencias del tema religioso; así lo evidencia el hecho de que temperamentos tan diversamente dotados como Rubens y Poussin (*Martirio de San Erasmo*, en el Vaticano, fig. 90) coinciden en solución análoga. Poussin, en el retablo pintado para la iglesia de San Pedro, apartán-

FIG. 90. — *Poussin: Martirio de San Erasmo*

(Roma. Pinacoteca Vaticana.)

dose de su ideal clásico y académico, se ha adaptado plenamente en concepción y en estilo a las exigencias del barroco de la contrarreforma. La operación de ser extraídos, devanándolos, los intestinos del cuerpo del martirizado es representada a la vista, por pedirlo así la especial naturaleza del asunto, con una acentuación realista de lo horrible, que en modo alguno es propia del artista. La manera asimétrica de estar repartidas las masas, encaminada a producir la más fuerte impresión posible; lo acusadamente cortado y confuso de la silueta lineal, todos los recursos artísticos se han puesto al servicio de las exigencias del tema religioso.

La mayor parte de las obras producidas por esta corriente no podemos ya nosotros gozarlas como arte; nos sentimos repelidos por lo repugnante de estas fantasías de verdugo que con tanta energía se sacan a luz. Impresionan de un modo particularmente penoso cuando se representa el martirio de mujeres con crudeza naturalista atenida al hecho, como sucede en la *Degollación de Santa Inés* del Domenichino (Pinacoteca de Bolonia, fig. 92). Hay algo que hace pensar en el jardín de los suplicios en la manera que tiene el sayón de empujar el puñal en la garganta de la mártir hasta hacer brotar la sangre. Y como justamente cuando este artista busca el efecto trágico se aleja de la pura vena dramática, dado que ni la acción ni el movimiento tienen nada de animado, sino que, por el contrario, el momento culminante del hecho parece como suspenso y congelado, la escena nos hace el efecto de un cuadro plástico dispuesto teatralmente en medio de una pantomima, sin acción íntima. Todo lo que se dijo en relación con los santos mártires al comparar entre sí los cuadros del *Martirio de San Esteban* puede aplicarse a los suplicios de santas mujeres si nos remontamos a una obra como la *Decapitación de Santa Catalina*, obra de Siciolante da Sermoneta, pintor formado en la escuela de Rafael (Roma, Santa María Maggiore, 1572), en la que la santa virgen, orando con los ojos bajos, ocupa enteramente el primer término, bastante destacada del verdugo, que aparece desenvainando la espada. Aquí se ha prescindido en absoluto del efecto horripilante buscado por el Domenichino.

Para medir la impresión emotiva que estos cuadros persiguen no debe pasarse por alto el hecho de que suele oponerse al inquietante motivo de la crueldad la impresión sublime de la gloria celeste. El propio mártir obtiene en el momento de su muerte la dichosa certidumbre de ser acogido en la gloria eterna. El artista queda en libertad de acentuar cuanto quiera este motivo y de dar a la gloria la importancia que le plazca. En este punto se autorizaban los desplazamientos, comunicaciones e intercambios

FIG. 91. — *Pietro da Cortona: Martirio de San Lorenzo*

(Roma. San Lorenzo in Miranda.)

FIG. 92. — *Domenichino: Martirio de Santa Inés*

(Pinacoteca de Bolonia.)

FIG. 93 *Ribera: Martirio de San Bartolomé*

(Madrid Museo del Prado)

entre la región celeste y la terrena, así como ciertas variaciones mediante los matices correspondientes en la motivación psicológica.

Ribera

Enteramente abrumados por el peso de la materia y dominados por la impresión del sufrimiento están los cuadros de martitio de Ribera, que pertenecen a los más sombríos y terribles de su género y que prescinden de esa serena compensación de la gloria. Es el acto de la degollación el que se representa con un detalle naturalista —lo mismo que en sus imágenes de ascetas— hasta en sus minuciosos pormenores. Es peculiar del español la fría y morosa objetividad con que se enfrenta con los hechos y en la que se delata una ostensible carencia de íntima compasión. El recio claroscuro que le es propio produce al espectador una impresión especial de sombreado efectista. Refiriéndonos a su conocido *Martirio de San Bartolomé* (Prado, fig. 93), en el que el santo, desnudo, atadas las manos a un poste, aparece en disposición de ser izado al palo en que lo han de degollar, por dos sayones que ponen en ello su poderoso esfuerzo, observaremos que el centro de gravedad psicológico de una representación tan materialista reside en lo horrible del trance, cuya expresión fisiognómica aparece reforzada todo lo posible por el modo de estar tratada tanto en la ejecución artística como en el asunto mismo. El naturalismo de Ribera, orientado hacia la ilusión de lo plástico y cúbico, no estaba en realidad capacitado para la representación de momentos transitorios.

Desde el punto de vista artístico, Rubens debe considerarse como el antípoda de esa interpretación. Aunque no escasean en él excesos de violenta crueldad, penetra en lo brutal con toda la fuerza sugestiva de que dispone allí donde el tema le brinda ocasión; mas sabe, no obstante, desmaterializar, en cierto modo, lo repulsivo por la manera de presentarlo pictóricamente y hacer que los factores estéticos dominen sobre el asunto mismo. Desde el punto de vista estricto del tema, no puede pensarse nada más brutal que el *Martirio de San Livino* (Museo de Bruselas, fig. 94). La horrorosa ejecución está en el momento de su realización; un sayón está tirando de la barba al santo patrono de Gante, que está representado de rodillas y al que le ha desgarrado la boca un segundo jayán que sujeta en la suya el cuchillo con el que ha cortado la lengua y contempla con mirada feroz y salvaje a su víctima, retorciéndose bajo el dolor; un tercero alarga la lengua, cogida con unas tenazas, a un perro que brinca hacia ella y la olfatea; al mismo tiempo estalla una tempestad en el cielo, sobre los verdugos y los guerreros que asisten al tormento; unos ángeles salen de las nubes y fulminan rayos contra ellos, y sobre el santo vuelan dos serafines con palma y corona, a los que él dirige su mirada y que esparcen consuelo sobre su tormento. Los encontrados sentimientos del dolor y el anhelo de bienaventuranza están expresados de un modo magistral, en cuanto a su justificación psicológica, tanto en el rostro como en el cuerpo, que se retuerce bajo el brutal atentado, mientras los brazos se abren hacia la aparición celestial con un gesto humilde y extraviado, abnegado y acogedor. En esta obra tardía de Rubens se llega a una impresión del momento fugaz en su rapidez instantánea, tan eficaz y tan viva que el espectador siente con energía la ilusión del movimiento. Dos motivos principales, el martirio como tema en sí mismo y la ejecución de la sentencia, se compenetran de modo artístico como en una fuga y se reúnen en una sola corriente rítmica. Un gran acento heroico domina el dinamismo de los cuerpos de los guerreros,

sorprendido por el milagro y resistiéndose a él, representados con sus brillantes armaduras y el imponente corcel encabritado en el fondo.

El elemento heroica que Rubens lleva en la sangre está presente en el suceso y contribuye a la impresión general. El cuadro puede contarse entre las visiones pictóricas más maravillosas salidas del pincel de Rubens, y con ello basta como elogio de su arte. Lo iconográfico se subordina a un colorido esplendoroso y rico que sabe extraer de cada detalle material un acento de valor cromático. Horror, heroísmo y color se reunen en unidad artística, que deja atrás lo meramente naturalista y parece pertenécer por entero a una bienhechora esfera estática que tiene algo de embriagador para los sentidos. El cuadro, pintado para el altar mayor de los jesuítas de Gante, nos hace pensar en que su concepción y su realización estuvo plenamente de acuerdo con las exigencias y necesidades de la Orden.

También los otros cuadros de martirio de Rubens (de *San Pedro,* en Colonia; de *Santo Tomás,* en Praga), brutales por su asunto, están concebidos como poderosas y a veces violentas imágenes de movimiento; en la agitación de los miembros del cuerpo se manifiesta de manera análoga un pathos heroico. A qué falta de gusto, empero, puede llevar un tema impuesto por la Iglesia, inadecuado ya para ser objeto de una interpretación artística, lo evidencia aquel cuadro del Museo de Burdeos en el que San Justo, ya decapitado, inclinado el torso hacia adelante, sostiene en sus manos la propia cabeza, pintada con acabado naturalismo con los rasgos de la muerte, abierta la boca y quebrados los ojos, mientras brota la sangre de las venas del cuello. Escena semejante, que acaso podría ser soportable realizada en el estilo abstracto de un mosaico, sólo puede hacer una impresión repulsiva y desagradable presentada de un modo verista. Lo que para el Renacimiento clásico constituía una imposibilidad lo acoge de acuerdo con la Iglesia el naturalismo barroco.

No puede sorprender que Rubens, un espíritu tan sano y vigoroso, gozosamente afirmativo de la vida en su multiplicidad y riqueza de aspectos, no haya sido sensible a los aspectos misteriosos, sensuales y resignados de la mística. En él es el erotismo efluvio de un sentimiento de vida pletórico y desbordante. Sus cuadros de martirio interpretan un contrapunto, una reverberación de fuerza poderosa y magnífica. Para la música suave, elegíaca y lánguida de la mística interior carece de cuerdas en su instrumento. Nada más significativo en este sentido que su manera de representar la imposición de los estigmas a San Francisco en un cuadro acaso realizado por discípulos, pero que en todo caso fué esbozado por él (Museo de Colonia); la escena está limitada al pathos externo; el santo, de rodillas, se agita impetuosamente, extendidos los brazos de modo análogo al mártir San Livino, en tanto el crucifijo, tratado de modo plástico y corpóreo, le oprime estrechamente. ¡De qué manera más distinta se identifican con el suceso místico los españoles cuando tratan este tema, capital en su arte!

Rubens mantuvo más estrecha relación con el aspecto activo y jesuítico que con el místico y contemplativo del movimiento de la contrarreforma, con aquel jesuitismo que con su pléyade de luchadores del espíritu quiso procurar la victoria de la Iglesia única y verdadera y llevar en cabeza su bandera. También Bélgica fué una provincia de la Orden que alcanzó rápidamente singular importancia y en la que los jesuítas

Fig. 94. — *Rubens: Martirio de San Livino*

(Museo de Bruselas.)

disfrutaron de una extensa influencia. En su magnífica iglesia de Amberes, decorada según bocetos de Rubens con pinturas de sus discípulos, representó la marcha triunfal de la fe de la Iglesia con la fogosa elocuencia de sus recursos expresivos por medio de símbolos y alegorías fantásticas.

Fig. 95. — *Rubens: San Ignacio curando a los posesos: boceto*

(Museo de Viena.)

En varias ocasiones pintó Rubens la figura del propio fundador de la Orden como protagonista de escenas cuajadas de figuras: así en los cuadros de altar para San Ambrosio, de Génova, y para la iglesia de los jesuítas, en Amberes (cuadro y boceto hoy en Viena, figs. 95 y 96). Ya se habló en el primer capítulo de la interpretación del asunto como escena de milagro. En estos dos cuadros se representa a San Ignacio curando enfermos. La distinción católica de las tres esferas: la de los laicos, la del sacerdocio, o sea la Iglesia, y la del mundo sobrenatural divino, se presenta ya en cada caso expresada formalmente. En la parte inferior, la curación de enfermos implorantes, entre los cuales el principal motivo está constituído por un poseso en pleno ataque furioso; sobre las gradas del altar, San Ignacio, con los ornamentos sacerdotales, rodeado de los hermanos de su Orden, y en lo alto, como representantes de la divinidad, ángeles con los símbolos de la palma y la cruz. Es interesante observar cómo se alteran la actitud y la expresión del santo en las tres variantes.

En el cuadro de Génova aparece con la cabeza levantada y los ojos dirigidos a lo alto, absorto ante la celeste aparición. Mientras él, como alejado de la tierra, hace un gesto protector con el brazo extendido sobre los que imploran auxilio, la actitud expresa al mismo tiempo la humildad y la impotencia propia que deja todo a la merced de Dios. El sacerdote aparece como mediador entre el cielo y la tierra; dirige en realidad una mirada a la Eternidad y queda del todo cautivado por este momentáneo trance. Sólo en raras ocasiones supo Rubens hacer tan impresionante el misterio del contacto sobrenatural. En el boceto para el retablo de Amberes se insiste igualmente en la relación con lo sobrenatural por medio de la visionaria mirada hacia lo alto; el ademán someramente esbozado de la mano derecha tiene algo de indeterminado, algo de respetuoso asombro y algo de bendición al pueblo allí congregado; esta actitud de bendecir y la mano izquierda apoyada sobre el altar dispuesto para la misa tienen la misión de hacer resaltar más la función sacerdotal. Aun se acentúa esto en el cuadro mismo,

cuya realización fué dejada por Rubens a discípulos suyos, aunque las variaciones en la composición hayan sido decididas por el propio maestro. Aquí es el sacerdote, con su recia y maciza figura, oficiando como representante de la Iglesia; de su mano diestra, que bendice, parece manar la salud, ya que de una manera muy intencionada aparece destacada como centro dinámico sobre la fila de jesuítas que se aleja en perspectiva y que parece constituir una unidad formal con las columnas de detrás. Rasgos diversos dan al cuadro un cierto carácter oficial frente al boceto. Relación semejante existe entre el esbozo y el cuadro acabado (en Viena también) en el segundo de los retablos ejecutados para dicha iglesia jesuíta en Amberes, en el que se figura a San Francisco Javier obrando curaciones milagrosas. Está concebido enteramente con los mismos elementos: el santo mensajero de salud representando a la Iglesia como mediador entre lo natural y lo sobrenatural, que aquí se acentúa todavía de manera especial al aparecer en los aires una alegoría de la Iglesia a la que el santo señala significativamente con su mano izquierda levantada, en la versión definitiva. La realización de estas modificaciones del boceto al cuadro hay que achacarla, sin duda, a la intención propagandista de los que encargaron la obra.

Ya se ha hecho observar que Rubens, tan influído por el clasicismo italiano, estaba más dotado para realizar un arte oficial, fastuoso y retórico que para representar las reposadas efusiones espirituales, el recogimiento devoto, la concentración interior o el absorto misticismo. Pathos heroico y heroico estilo, eso es lo que expresa la peculiar simbolización de su interpretación espiritual. Si se recorren sus obras religiosas —hasta sus escenas de la pasión tienen muchas veces un acento oficial— encontraremos en ellas mucha mímica convencional. Le atrae más la brillante apariencia exterior, la rica superficialidad, la abundancia y el lujo de las figuras que el profundizar en lo individual hasta sus capas más íntimas. En su arte se encarna la fastuosa Iglesia de Roma, que promete la dicha espiritual y celestial al que profesa sus sacramentos, que concibe en su sistema los goces del mundo como algo «natural» y los deja seguir su curso, que despliega la pompa y el fausto para hacer manifiesto su poder y apela a todos los medios de propaganda para demostrar *ad oculos* que el bien está en ella. Esta Iglesia, orientada en esta dirección, halló en Rubens el gran artista que satisfacía plenamente sus necesidades; su lenguaje fué en este sentido estimado y comprendido en todas partes donde existía el sentimiento católico. El carácter universal de la Iglesia romana está impreso en su arte cosmopolita. Con el triunfante *furioso* de su estilo resonó este arte en todo el mundo como el clarín de un heraldo de la contrarreforma. Lo maravilloso —encarnado en una plenitud de vida embriagadora— se ofrecía a los ojos con fuerza de persuasión fascinante.

Todo lo maravilloso es en Rubens claro, unívoco, categórico. Para lo crepuscular y flotante, para lo envuelto en misteriosa media luz, para ese fervor apasionado anheloso de divinidad que nace en lo profundo del alma, para las reposadas experiencias devotas de misterioso encanto en las que el alma practica en impulso contemplativo una beatífica comunicación con el sumo bien, carecía su arte de registro adecuado. ¡Cuánto más rico en modulaciones espirituales, cuánto más profundo en sensibilidad interior es el arte español cuando trata de la representación de todo misticismo!

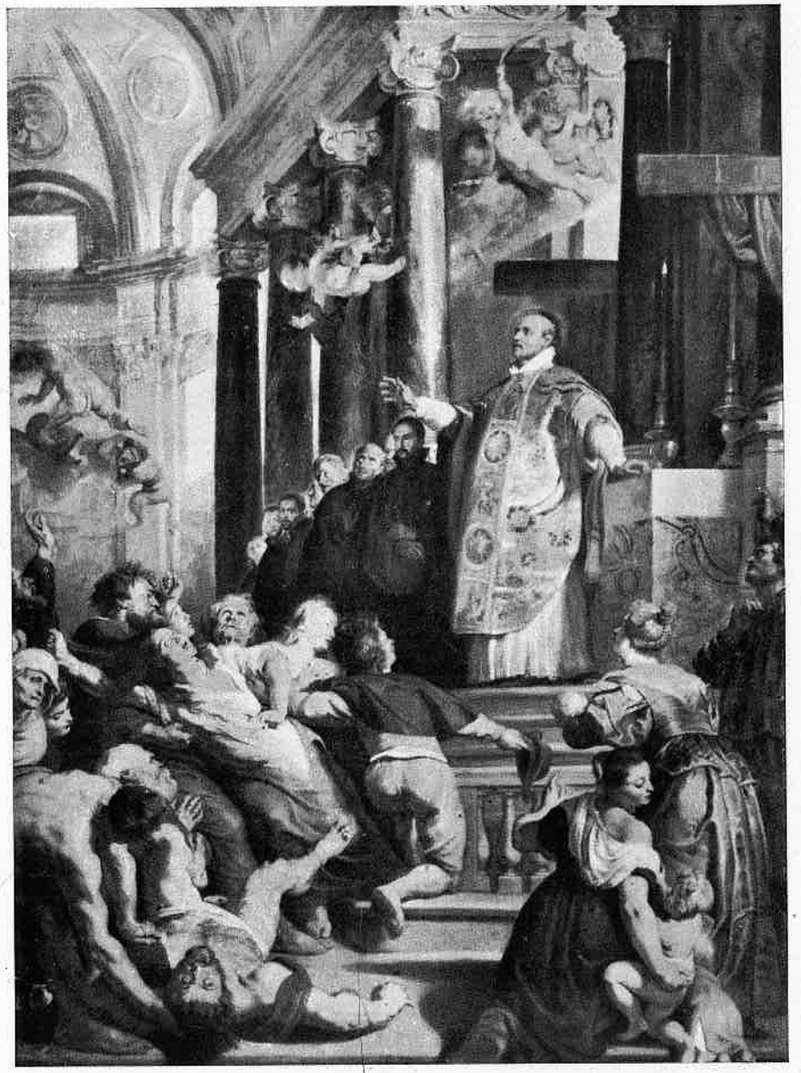

FIG. 96. — *Rubens: San Ignacio curando a los posesos*

(Museo de Viena.)

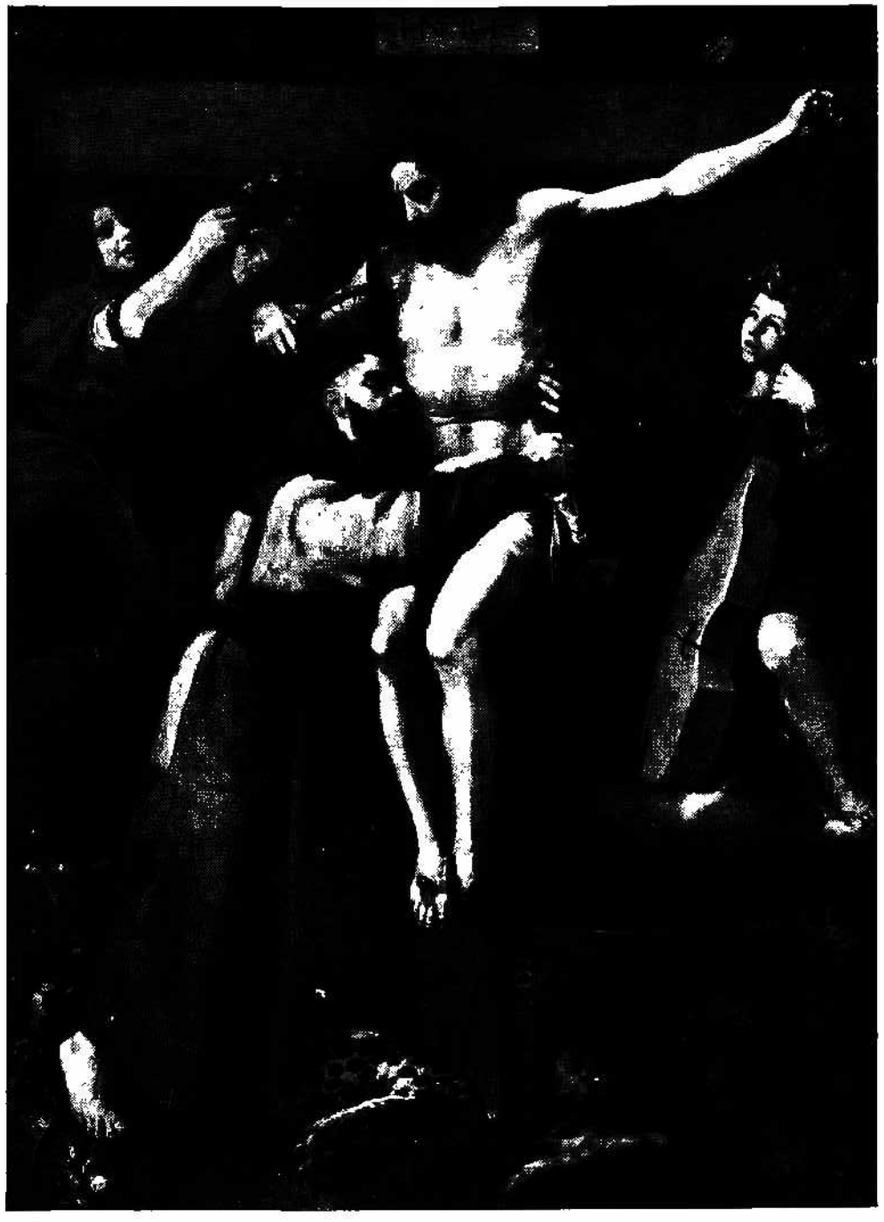

FIG. 97. — *Ribalta. San Francisco y el Crucificado*

(Museo de Valencia)

FIG. 98. — *Murillo. San Francisco y el Crucificado*

(Museo de Sevilla.)

Mejor puede todavía ilustrarse esto apelando a una de las más conmovedoras imágenes de la devoción católica creadas por la contrarreforma barroca: el *San Francisco adorando al Crucificado en la soledad del Gólgota*. El maravilloso cuadro de Murillo, en Sevilla (fig. 98), está concebido de modo plenamente místico y simbólico; en el nocturno del paisaje, el fraile, un pie sobre la esfera del mundo al que ha jurado renunciar, rodea tiernamente con sus dos brazos a Cristo, que se inclina hacia él desde la cruz apoyando suavemente su mano diestra en la espalda del santo, mientras la izquierda continúa clavada en el madero; el fervoroso abandono que hace vibrar el cuerpo del santo culmina en la mirada de éxtasis reflejada en su rostro, que parece ser atraído por la faz de Cristo como por mágico poder; este desbordamiento y esta reciprocidad del amor divino y el amor humano es una de las notas más conmovedoras y sublimes producida por el arte en cuanto estudio fisiognómico de la religiosidad. Rubens—en el cuadrito de la Galería Liechtenstein (fig. 99)— presenta en el mismo tema al santo como un orante que gesticula patéticamente, tal como le hemos visto en docenas de obras suyas, cuyo total contenido sentimental se limita a la *pose* exterior. ¡De qué distinta manera ha llegado Murillo a ese fondo del ser suspendido en el misterio! Cuando se quiera a veces menospreciar a este pintor como superficial y ligero deben recordarse estos momentos únicos de hondísima penetración como el que ha logrado en esta obra.

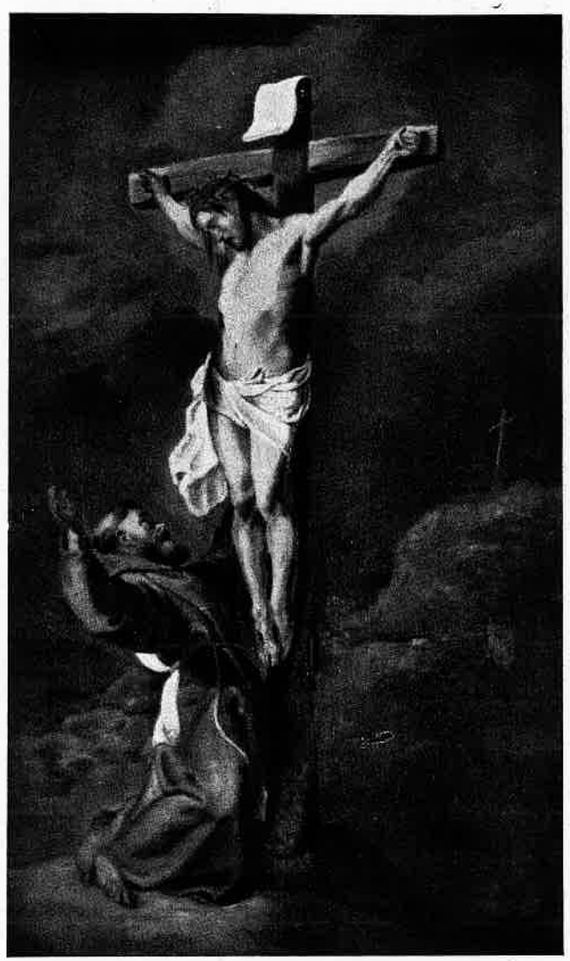

FIG. 99. — *Rubens: San Francisco ante el Crucificado*
(Viena. Galería Liechtenstein.)

Es muy característico de la evolución histórica el hecho de que Van Dyck, discípulo de Rubens, ha sustituído en su arte religioso la nota patética y heroica por la

FIG. 100. — *Van Dyck: La Virgen del Rosario*
(Palermo. Oratorio del Rosario.)

nota extática y mística. Ello se explica no solamente por la delicada manera y femenina naturaleza del discípulo, sino que nos acusa la dirección que tomaba en general su época. La superabundancia heroica del primer y victorioso aspecto de la contrarreforma fué cediendo cada vez más al correr del siglo XVII y pervivió en el arte sólo como un eco. Pasan a primer término las notas efusivas, sentimentales, lánguidas y doloridas, ardientes y extáticas, llegando a veces hasta lo histérico, como hemos podido comprobar en el curso de nuestras observaciones. El mundano Van Dyck no fué ciertamente un espíritu profundamente religioso. Apenas inventó tipos de expresión propios, creados con sus medios y su sensibilidad, sino que los toma del repertorio general y corriente de su época. En él encontramos todos esos elementos fisiognómicos y psicológicos que ya hemos hallado en los italianos y los españoles. Hay representaciones suyas de la Virgen (Schaeffer (31), págs. 69-71) y de Cristo en la cruz (Schaeffer, págs. 84 a 86) que muestran la mirada hacia el cielo en versión tomada de Guido Reni. En la *Crucifixión*, de Amberes (1629), Santa Catalina de Siena, con hábito de monja, la corona de espinas sobre la cabeza, se arrodilla abrazando el madero de la cruz, y toca rozando suave y delicadamente los pies de Cristo; la cabeza, con los ojos cerrados, se ha inclinado en el leño y ha sobrevenido este trance de extático abandono, que lleva consigo un goce voluptuoso y un regusto neurótico. La elegancia y el refinamiento aportan a este género de cuadros un tono aristocrático y cortesano. El estilo del arte cortesano religioso al modo en que logró estimación en Francia comienza a formarse. En el retablo de la Virgen del Rosario, pintado para Palermo (fig. 100), Santa Catalina aparece en hábito semejante, en actitud extática y levanta la cabeza, con los ojos en blanco y la boca entreabierta, hacia la Virgen sentada sobre nubes. Aun las mismas figuras masculinas gusta de interpretarlas Van Dyck bajo una impresión de misterio en acusado estado de éxtasis. Si queremos apreciar íntegramente lo que Murillo supo crear al representar el tema legendario de San Antonio de Padua con el niño Jesús en los brazos hemos de comparar sus obras con el cuadro del pintor flamenco, hoy en Bruselas (fig. 102), en el que el santo, en pie, adelanta sobre sus manos extendidas al niño Jesús bendiciendo, como si fuera una vasija, mientras dirige la mirada al cielo con la expresión estereotipada en los ojos; todo ello

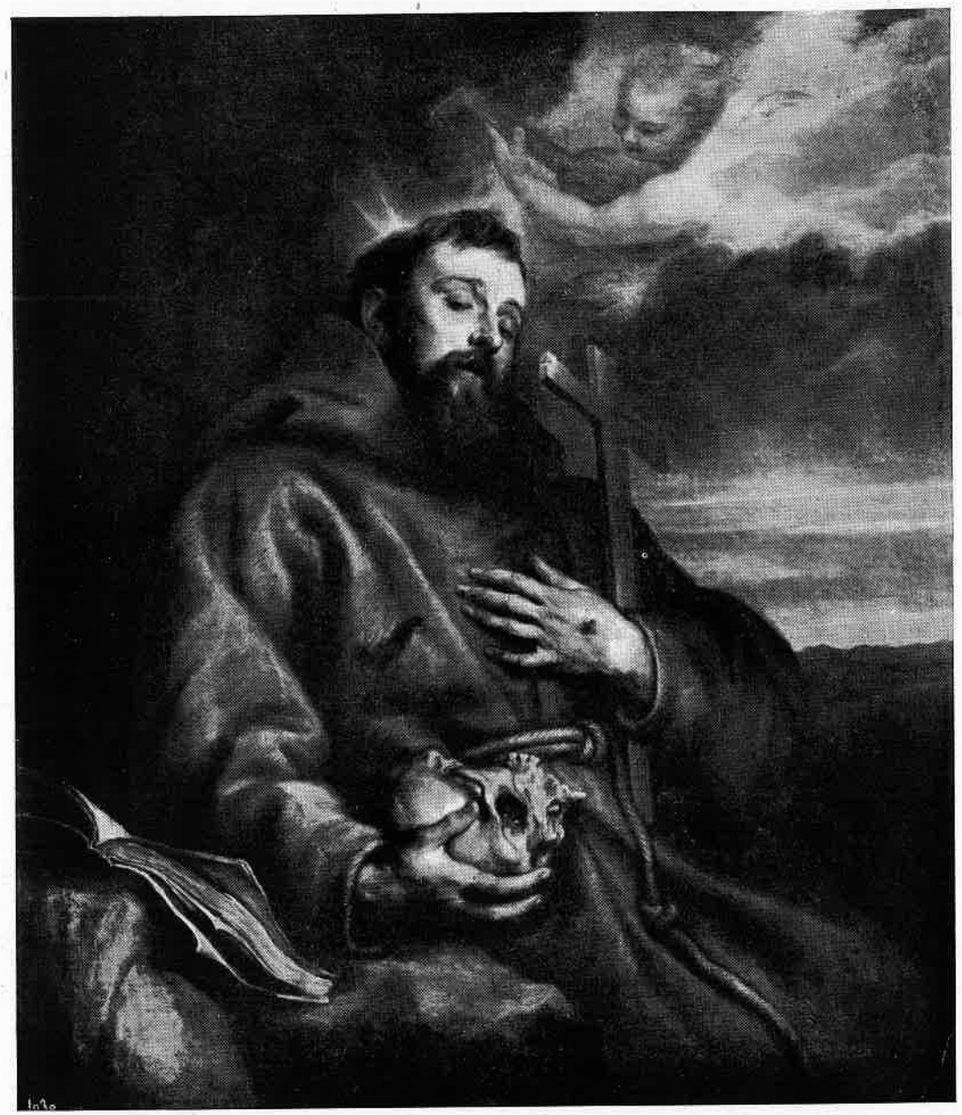

FIG. 101. — *Van Dyck: San Francisco*
(Museo del Prado.)

FIG. 102. — *Van Dyck: San Antonio de Padua*

(Museo de Bruselas.)

FIG. 103. — *Fray Juan Rizi: San Antonio de Padua*

(Catedral de Burgos.)

FIG. 104. — *Fray Juan Rizi: San Antonio de Padua. (Detalle)*

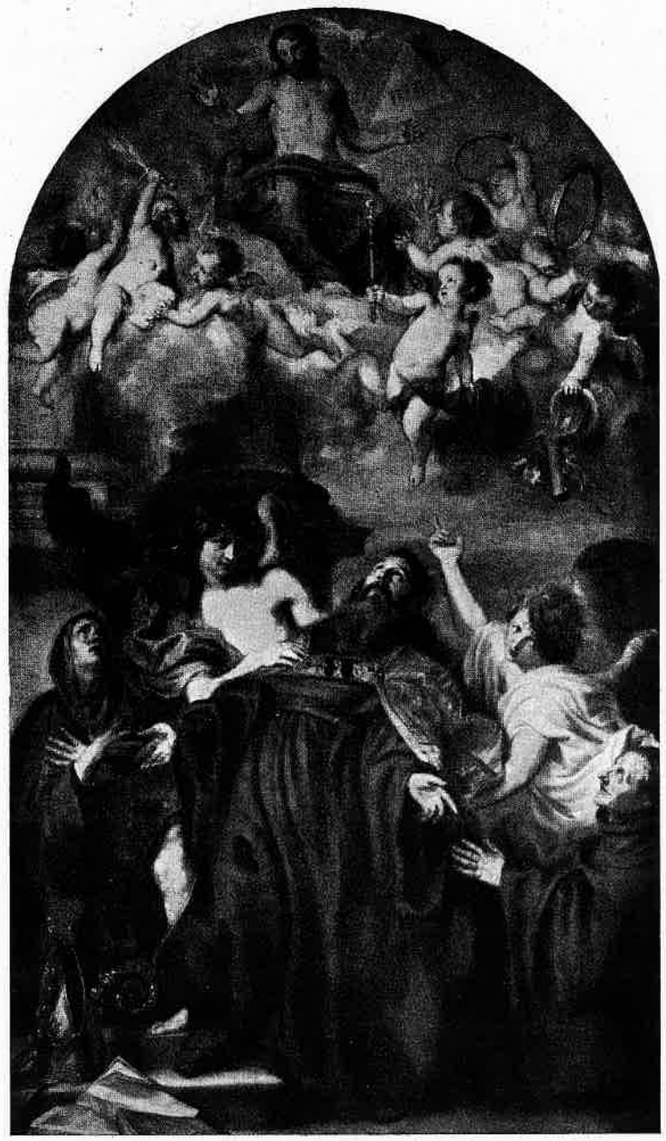

FIG. 105. — *Van Dyck: Visión de San Agustín*

(Iglesia de los Agustinos de Amberes.)

FIG. 106. — *G. B. Tiépolo: La Virgen con tres Santas dominicas*

(Venecia. Gesuati.)

manteniendo fija una *pose* superficial. Alguna vez ha representado a San Francisco —lo mismo que en la Santa Catalina al pie de la cruz— en un sueño extático (Prado, fig. 101); sentado, inclinado hacia atrás, con fondo de paisaje, la calavera en la mano izquierda, la diestra sobre el pecho, los ojos cerrados, absorto en una celestial música ejecutada por un ángel que aparece sobre nubes; la expresión es afeminada y vulgar, todo ello derivando a lo blando, lo dulzón y lo híbrido. ¡Con qué rigor, por el contrario, y con qué genial intuición ha representado el español Ribalta el mismo momento del *San Francisco extasiado por la música celeste*, en su cuadro del Prado! El San Agustín del retablo de la iglesia de los Agustinos de Amberes (fig. 105) aparece enajenado, poseído por una especie de éxtasis; arrobado por la aparición de Cristo en medio de una gloria de ángeles, parece ir a caer de espaldas mientras dos ángeles descendidos a la tierra le sostienen, uno de los cuales señala al espectador la gloria con una mirada acusadamente lasciva

Van Dyck no sabe administrar sus propios recursos; exagera, encarece, embarulla, y con todo eso nos deja fríos. Es muy verosímil que haya acogido algunas sugestiones de la tendencia mística española en cuanto a la psicología de las expresiones, lo que realmente no puede parecer extraño en los Países Bajos, entonces gobernados por España. Hace ya mucho tiempo que fué observado el hecho de que existan ciertos puntos de contacto entre este pintor y Murillo. Ambos se atuvieron en sus creaciones religiosas a ideas iconográficas semejantes. Pero Van Dyck vulgariza y endulza el repertorio español y lo adultera con influencias italianas. Su arte está totalmente impregnado de aquel sensualismo erótico que en la segunda mitad del siglo XVII aparece con tanta frecuencia en las imágenes religiosas. El repertorio expresivo de que dispone permanece dentro de la línea tradicional. Bernini señoreó este género de problemas con el más alto y expreso poder creador y llegó a ser la personalidad propiamente orientadora de su época y la siguiente.

El repertorio psicológico y fisiognómico del arte de la contrarreforma pasa al rococó y es elaborado de nuevo con los recursos de este estilo. El naturalismo da un paso más y aparece adaptado a la ligera gracia alada que es propia de esta tendencia artística. En principio, puede decirse que no surge ninguna novedad en la expresión religiosa. Bastará señalar algunos ejemplos típicos.

En Italia el instintivo elemento sensualista surge de nuevo acusadamente con Tiépolo, el gran renovador del barroco religioso, con ropaje rococó antes de que acabe con él un seco y razonador clasicismo. La mímica y la expresión proceden de la esfera mística y erótica. En las mujeres sale a veces a la superficie el aspecto dulcemente doliente e histérico. El retablo de los Gesuati (Venecia, fig. 106), con la Virgen y las tres santas monjas, vale como característico de los tipos empleados por Tiépolo. La Reina de los cielos, en trono de nubes, que debía parecer llena de grandeza, hace un efecto más bien insignificante. En las tres santas mujeres pone ante nuestros ojos diversos grados de recogimiento religioso y de enfermizo fervor consuntivo. Santa Inés de Montepulciano, desgarrada la cabeza por las agudas puntas de la corona de espinas, contempla, con una expresión que oscila entre lánguido anhelo de amor y leve queja que voluptuosamente saborea el dolor corporal, al niño Jesús que tiene en sus brazos Santa Catali-

FIG. 107 — *G. B. Tiépolo: Santa Inés de Montepulciano y Santa Catalina. (Detalle del cuadro anterior)*

na, una naturaleza hipersensitiva de henchido erotismo llegado a su última fase (fig. 107). Lo que ese rostro expresa procede de la observación inmediata y de una flexible capacidad de penetración en la sensitiva delicadeza de un alma femenina.

Con esta misma sensibilidad naturalista Tiépolo continuó y puso fin a la tradición del cuadro de martirio. Algunos de los que ejecutó en este género figuran entre los más horribles y sangrientos que puedan encontrarse. Así la pintura mural figurando el martirio de San Juan obispo, en la catedral de Bérgamo, en la que un sayón arranca las vestiduras al santo, que aparece levantando sus dos brazos, mientras otro le introduce desde detrás la espada en el pecho, con una fuerza de expresión material que comunica al espectador una impresión casi física.

En el martirio de una mujer, Santa Agueda (Berlín, fig. 108), el núcleo de la escena lo constituye, por decirlo así, el aspecto patológicomédico del momento después del tormento. Le acaban de ser cortados a la santa los pechos, que un paje lleva sobre una bandeja, mientras un hombre con barba y turbante asoma detrás de una columna y contempla ávidamente estos testimonios del martirio sufrido. Una mujer de rostro afligido cubre con un paño ensangrentado el seno de la mártir. Esta dirige la vista hacia el cielo, con una expresión de dolor fuertemente acusada, la boca entreabierta y torcida, y acentúa todavía la nota sensual y neurótica con los brazos abiertos en gesto de inerte

FIG. 108. — *G. B. Tiépolo: Martirio de Santa Agueda*

(Museo de Berlín.)

Fig. 109. — *Poussin: Milagro de San Francisco Javier*

(París. Museo del Louvre.)

abandono. La voluptuosidad en el sufrimiento, el dolor justificado patológicamente, sirve como representación de una profunda emoción religiosa, abismándose fervorosamente en Dios y ofreciéndole su ser todo. La figura entre grotesca y brutal del verdugo señoreando especialmente la escena, en la mano izquierda la espada con la que acaba de realizar la operación, domina al paje que, compasivamente, dirige su mirada a la santa e indica con el enérgico ademán de su brazo derecho el lugar al que debe ser llevado el horrendo despojo. He aquí la última palabra de este género de naturalismo barroco. Una trabazón psicológica llevada a sus últimas consecuencias entre los personajes de la acción da a la obra su acento especial. A esta subjetivación extrema del asunto corresponde su colorido subjetivamente impresionista.

Con escasísima aportación ha contribuído Francia a la expresión psicológica de la religiosidad y el misticismo. La pintura clásica del siglo XVII vive de los patrones italianos. El sistema de enseñanza de la escuela de los Carracci servía de norte a la academia. Se aceptó especialmente el elemento heroico que da asimismo a la historia contemporánea su sello esencial. La capacidad representativa de los franceses se limita a una fusión harto externa de ordinario de los motivos heroicos y místicos divulgados por el arte italiano. La *raison* reduce todo a un nivel medio. El arte francés se mantiene asimismo a distancia tanto de la arrebatada turbulencia de las glorias de los italianos como del fervor místico de la devoción de los españoles o los alemanes. «Al contrario que en España, la libertad del pintor y su indiferencia respecto de la Iglesia son en Francia casi absolutas», escribe un autor francés (32).

Muy representativo de este proceso de fusión de lo heroico y lo místico es el cuadro de Poussin *El milagro de San Francisco Javier* (1641, Louvre, fig. 109), pintado para la iglesia del noviciado de los jesuítas en París. Se trata de una curación milagrosa semejante al cuadro de Rubens del mismo autor para la iglesia de los jesuítas de Amberes, pero concebido de manera muy diferente. La composición se ordena en torno a un eje central acusado por la aparición de Cristo en los aires. Hacia él eleva su mirada el santo, que está en pie al lado del lecho con reposada actitud y las manos juntas para orar, en el momento en que acaba de resucitar al joven a quien, a la derecha, dirige sus brazos la madre, seguida de los que la acompañaban en su duelo; grupo en el que prevalece un pathos puramente externo. La figura de Cristo flotando en los aires aparece plenamente estilizada a lo heroico, hasta el punto de que los adversarios de Poussin podían reprocharle para su desazón que la figura semejaba más bien un Júpiter tonante que una divinidad cristiana. La figura que expresa un sentimiento místico es la del sacerdote, de rodillas, visto de espaldas, en primer término, a la derecha, con sus brazos extendidos con rendido gesto extático que nos recuerda al Greco.

De modo análogo, la mayor parte de los maestros franceses del siglo XVII explotaron el repertorio de tipos religiosos existente.

El movimiento jansenista, con su tendencia intimista, fué demasiado limitado y sufrió demasiadas persecuciones para que pudiese alcanzar influjo considerable sobre la iconografía artística. Port-Royal rechazaba las superfluidades materiales y eróticas del arte religioso oficial. Martín de Barcos, el abad de Saint-Cyran, cabeza de los jansenistas, dirigió incesantes ataques contra los pintores italianos «que con su ingenio

licencioso no podían comprender y representar las cosas divinas como son efectivamente, sino según su capricho» (33). Lo que él exigía a un arte puramente religioso es la verdad, es decir, una fidelidad a lo real que procure representar los hechos de la historia sagrada como han sucedido. El mismo fin es perseguido por los jansenistas en su estilo literario, del que dice Vossler: «Les importa mucho más la lisa y desnuda sencillez que la fuerza de la expresión» (34). En una carta dirigida a Juan Bautista de Champaigne le encomia el abad de Saint-Cyran como renovador de la pintura, ya que la había liberado del error y la mentira que habían introducido los italianos. El pomposo arte oficial de un Le Brun o un Mignard repugnaba a los jansenistas. El pintor que encarnaba los ideales de Port Royal es el flamenco Philippe de Champaigne, hermano de Juan Bautista. En su arte se da una alianza de clasicismo y realismo, de mímica patética barroca y de profundización fisiognómica, pero juntamente con cierta seriedad morosa y una sobriedad seca. Esta corriente artística no pudo alcanzar estimación fuera de un círculo estrecho porque era opuesta al gusto artístico dominante. Puede decirse que toda la vida espiritual y buena parte de la profana estaba en el siglo XVII en manos de los jesuítas, que aconsejaban a la corte y sabían imponer sus intereses espirituales y su gusto en amplio estilo. En la famosa competencia estética entre poussinistas y rubenistas, los jansenistas estaban al lado de los primeros, pues no gustaban del colorismo sensual de Rubens. Pero el juicio de los aficionados y conocedores, seguido por el arte de la Iglesia, mantenía la dirección opuesta.

El verdadero arte francés de la contrarreforma se inclina a lo mundano, la elegancia, la galantería, a un tono de salón que se acentúa aún, conservando las formas tradicionales de expresión, al pasar del siglo XVII al XVIII. Los fundamentos culturales y psicológicos del movimiento religioso en Francia y la influencia de ideal piadoso español no pueden caracterizarse mejor ni más certeramente que con las palabras de Vossler (35): «Este nuevo ideal que había surgido en la vida religiosa de España es mundanizado paso a paso en Francia en el curso del siglo XVII y trasladado a la sociedad no eclesiástica. En primer término, San Francisco de Sales, muy influído por la mística española, ha encarecido a los franceses una piedad que está ciertamente orientada hacia el cielo, pero que exteriormente lo está hacia el mundo y sus formas sociales. El hizo al catolicismo no ya práctico, pues antes de ello lo era ya, sino extremadamente sociable, mundano y asequible a los salones. Tener un alma distinguida y poseer elevados sentimientos fué cada vez más un asunto de buen tono. Ha sido singularmente la mujer francesa, la *dame*, quien ha elaborado la versión reducida y refinada del *sosiego* español transformándolo en *précieux*. El hombre *précieux* es la variante específicamente francesa del ideal humano de la contrarreforma. También en él se ha roto la espontaneidad y se ha producido un corte entre espíritu y naturaleza. La reflexión, el ingenio, la inteligencia y la razón dominan y siguen la vida de la sensibilidad y la supeditan a un dogma. Su dogma es el uso correcto y el decoro social, su mística es la delicadeza y distinción de la sensibilidad y su estética el más riguroso cuidado y la vigilancia de los movimientos del ánimo, de los gestos y actitudes y hasta de la articulación de las sílabas».

El cambio de ideales sociales y estéticos del siglo XVII al XVIII se acusa en el arte religioso en igual medida que en las restantes esferas. La mundanización hace rápidos

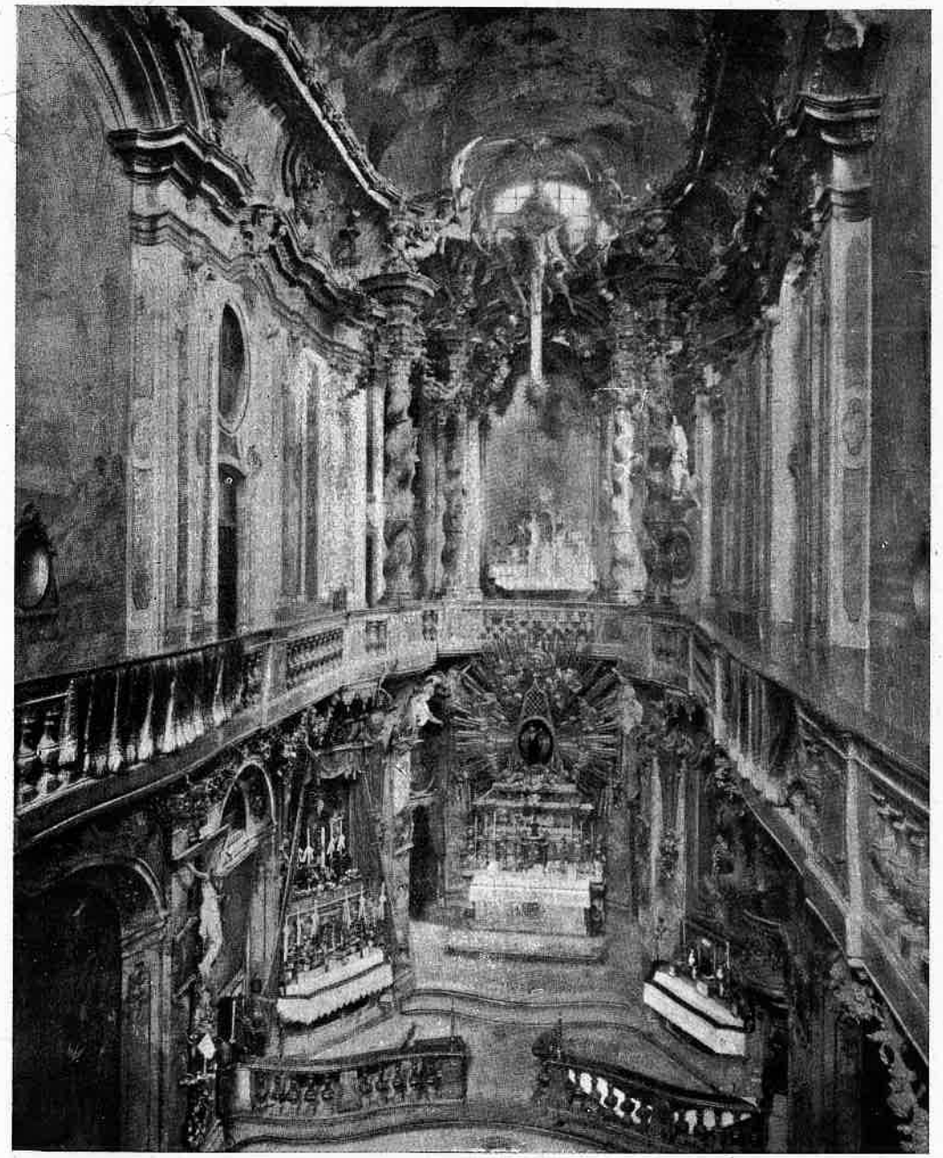

FIG. 110. — *Hermanos Asam: Iglesia de San Juan Nepomuceno, en Munich*

FIG. 111. — *Johan Michael Fischer: Interior de la iglesia de Rott am Inn*

progresos, y mientras desaparecen los últimos restos de aquel porte y aquella solemnidad buscada por el arte barroco va prevaleciendo la nota profana y mundanal. La alianza entre la Monarquía y la Iglesia, que en la última parte del reinado de Luis XIV fué aún renovada en lo artístico, se rompe. Los círculos espiritual y socialmente selectos se han alejado de la religión. En lugar de una piedad profunda hallamos una devoción externa y supersticiosa, especialmente en las mujeres, y que, por lo general, sólo se practica en la vejez, después de haber abundosamente disfrutado de los goces de la vida. La revolución no hizo, todo lo más, sino derribar un edificio ya cuarteado.

Con las formas sociales del siglo XVIII pasa al arte religioso la galantería surgida en el rococó. Si hasta aquí se dotaba de un pathos heroico a las santas figuras, igualmente que al rey o a los laicos que se representaban en los cuadros, se difunde ahora con preferencia a cualquier otro aspecto este género de elegancia mundana en que el barroco se complace. El mismo arte religioso toma un carácter de salón. Le falta aquel profundo impulso interior en el siglo filosófico, racionalista y escéptico. Sigue las huellas del arte profano y reverencia aquella gracia externa, un tanto enfática, que hace de la estructura toda algo más delicado, flexible y movido. Sus figuras parecen *señores* y *damas* a quienes los mundanos ademanes de moda son connaturales. De vez en vez alguna expresión de éxtasis demasiado superficial recuerda la continuidad de los usos tradicionales. Los círculos selectos de los devotos del arte, aficionados y conocedores, no se interesan ya en serio por el arte religioso. Prueban la indiferencia y el desdén por este aspecto las cartas del presidente de Brosses, tan representativas del punto de vista de los franceses cultivados de aquel tiempo. Cuanto más se agrupa la vida artística en torno al *Salón* tanto más se concentra el interés en el repertorio de temas que atraen a los aficionados y compradores. La crítica de arte laica, que va destacándose como una nueva fuerza espiritual, carece de ocasiones y aun de inclinación para rozar la esfera del arte religioso. Como la sociedad francesa ha socavado sistemáticamente el ideal católico, aparece en primer término claro y visible el proceso de disolución y descomposición del movimiento de contrarreforma.

En Alemania este fenómeno se acusa en la vida del arte de muy otra manera. Acepta los recursos expresivos del barroco italiano, adaptándolos a la sensibilidad y al gusto nacional y desarrollándolos en el sentido tanto de lo decorativo como de lo espiritual. La evolución total hasta el rococó se esfuerza aquí por prestar a una arrebatadora expresión decorativa la superabundancia de la experiencia religiosa tanto en la disposición general del espacio dentro de la Iglesia como en la creación de la obra de arte aislada. El ideal era armonizar todos los elementos de un conjunto espacial de tal modo que formasen un pleno acorde único. De este acorde había de brotar la vivencia mística y ascender con él a la región de lo trascendente. Encontró este ideal una de sus más puras realizaciones en la iglesia de San Juan Nepomuceno, de Munich, obra de los hermanos Asam (fig. 110). La decoración del recinto, escultura y pintura, forma y color, se funden en una unidad que alienta con latido que unas veces vibra delicadamente y otras veces resuena con poderoso impulso acelerado para encarnar una idea mística a la que el alma, plena y ardientemente, necesita abandonarse. Una fase posterior está representada por la iglesia de Rott am Inn, erigida

en 1759 por el gran arquitecto bávaro J. M. Fischer (fig. 111); el espacio central con las pinturas de la cúpula por Matías Günther, llenas de jubilosa decoración rococó que —distinta del estilo más ruidoso de los Asam— hace fundir todos los detalles, muy movidos, sueltos, separados y flotando en luz, en una impresión general clara de color y serenamente extática. De la misma manera que el conjunto, el altar esta ideado para producir un sentimiento de éxtasis. Siguiendo el uso de lo italiano de Bernini o de Pozzo se tiende en la arquitectura y en la decoración a dar corporeidad al arrebato del éxtasis. Con la riqueza de la invención y el vigor imaginativo demostrado en la resolución de los problemas decorativos, el espíritu individual alemán ha realizado el pensamiento básico tradicional de una manera variada y con frecuencia patética. También el aparato expresivo, con su mímica y su fisiognómica, deriva de la tradición iniciada por el arte de los países románicos. Los tipos heroicos y místicos se mezclan y se funden del modo que ya hemos aprendido a conocer. Muchas de estas cosas están también aquí concebidas de modo muy superficial y efectivamente barroco, pero no deja nunca de abrirse paso de tiempo en tiempo una parte importante de energía vivificadora. En la pintura las glorias y visiones se mantienen de acuerdo con los prototipos italianos durante todo el siglo XVIII.

El repertorio expresivo del rococó cae en proporción muy vasta bajo la influencia de Francia y de sus tipos mundanos. Así como su cultura social llegó a servir de modelo en toda Europa lo mismo sucedió con su encarnación en el arte. El proceso del naturalismo progresa en el sentido de que se opera en las figuras religiosas una evolución hacia lo lindo y lo superficial; lo teatral, la alegría, lo agradable pasan a ser rasgos esenciales de la expresión religiosa, lo que no excluye que se acomoden a ellos algunas de las más sangrientas representaciones de martirio. La nota graciosa y ligera que corresponde a las formas sociales de la vida diaria pone su sello en las figuras de la Biblia y de la leyenda. Así llega a ser posible que en un fresco del pintor bávaro Matías Günther (Schongau, iglesia parroquial) que representa la *Ascensión de la Virgen al cielo* «el Espíritu Santo acoge a la esposa avanzando graciosamente, vestido con riqueza, llevando peluca de ceremonia y cadena al cuello como un lindo príncipe del rococó» (36). Junto a este realismo y a esta mundanización de las figuras aisladas, el arte religioso del rococó en su estilo decorativo considerado en conjunto conserva aquel rasgo de éxtasis arrebatador que acompaña al arte de la contrarreforma a través de toda su evolución. Con un *tempo* de vuelo más suave, un colorido más claro, un optimismo alegre, trata de mostrar a las almas la vía de un místico más allá. Lo heroico ha experimentado una transformación en algo cortesano y galante, mundano y caballeresco. Mas los rayos de un místico fervor fulguran en la expresión psicológica del rococó alemán en su mímica y su fisiognómica durante más tiempo que en cualquier otro lugar.

Al finalizar el siglo XVIII se extinguen estos éxtasis del sentimiento. Lo comprende perfectamente el que compara las figuras que decoran los altares en los inmediatos monasterios bávaros de Ottobeuren y de Rot an der Rot. En aquél hallamos aún la íntegra efervescencia de un impulso trascendente; en éste, el tono apagado de un lirismo sentimental, suave, desencantado, hastiado, con el que se extingue el arte de la Iglesia católica.

Arquitectura

CAPÍTULO TERCERO

El arte de la contrarreforma y lo santo

Los elementos que hemos analizado en el capítulo anterior son partes esenciales del arte de la contrarreforma que en diversos lugares y medios, según las circunstancias y los influjos dominantes, se presentan de modo más o menos decisivo. En su conjunto determinan la imagen de este arte y le dan su carácter uniforme. De su síntesis puede deducirse una idea de lo que ha querido y de lo que ha logrado.

Está en la esencia de todo arte religioso al servicio de una Iglesia el que haya de ponerse en una relación metafísica con lo santo, si quiere cumplir los deberes que su destino le impone. Lo santo, cuya realización plástica tiene *a priori* por objeto, deriva sus formas expresivas peculiares de los caracteres de la religión de que se trate y a la vez del estado de cultura en el que este arte se produce, y que es incisivo para las formas que la religión adopta en un momento determinado. Si se quiere comprender en sus tendencias y en sus obras un arte religioso como tal en el dominio delimitado por su asunto, hay que preguntarse cómo trata de ponerse en contacto con lo santo y con qué medios aspira a traducir sus íntimas calidades y sus funciones en valores plásticos equivalentes. Lo santo, en cuanto valor trascendente, es una realidad dada objetivamente y comprende, para su estudio analítico, un número de atributos que se integran en ella. Pero depende de circunstancias diversas, determinadas por sus particulares relaciones, cuál de estos atributos pasa a primer término en cada caso y cómo llega a ser concebido subjetivamente.

Mediante el empleo de elementos tradicionales, es decir, de aquellos a los que la Iglesia asignó permanentemente un valor especial en cuanto a la objetivación visual y a la encarnación figurativa de lo santo, el arte recibe un carácter específicamente religioso; de ello depende la impresión de sagrada que produce una obra de arte. De la medida en que la Iglesia concede entrada a otros temas no derivados de su inmediato interés, y que toma por lo general de las inclinaciones y tendencias del gusto de la época, depende el grado en que lo secular y profano aparece en un arte religioso.

La Iglesia de la contrarreforma se encontró en una situación enteramente distinta de la Edad Media a consecuencia de condiciones sociológicas muy modificadas, y ello se reflejó acusadamente en el carácter religioso de su arte y en su relación con lo santo. Ya la Iglesia no era omnipotente en el dominio espiritual y religioso, y por ello no podía dar validez exclusiva a su voluntad ni dictar del mismo modo sus preceptos. En diversos sentidos y por fuerzas diversas ve restringida su influencia: no sólo es el protestantismo de varios matices, respecto del cual se coloca en irreductible oposición y frente al cual adopta por instinto de conservación una actitud agresiva, sino las ciencias exactas y naturales salidas de la propia Iglesia y ansiosas de conquistar círculos cada vez más amplios. Aquel espiritualismo que dió su vigor a la Iglesia y al arte medieval no podía resucitar; el proceso naturalista iniciado por el gótico había realizado incesantes progresos. El catolicismo, cuya universalidad era ya sólo un supuesto, se vió obligado para satisfacer a la masa, para ganársela y sujetarla, a acoger y favorecer sus tendencias materialistas y sus intereses. Porque había perdido su antigua y firme confianza en sí mismo y porque se hallaba en una permanente posición polémica, tenía que requerir sin cesar a sus fieles, atraérselos, ofrecerles algo que coincidiese con sus impulsos vitales y se acomodase a las direcciones esenciales de sus gustos, no se desdeñaban los recursos más extremados. De este modo un elemento retórico, excitante, estimulante, es aceptado en el catolicismo de la contrarreforma y de ello participa su arte.

Uno de los recursos principales para impresionar los instintos de la masa era la complacencia de un lujo desmedido. Era una época en la que los príncipes trataban de demostrar exteriormente, por medio del lujo y la pompa desplegada, su poder y su autoridad; y aun la vida de la curia romana adopta plenamente este mismo tono de brillo cortesano. El pueblo estaba habituado a representarse todo lo que estaba sobre él en cierto ambiente de pompa terrenal y a estimarlo según esta apariencia. Cuando todo el mundo legitimaba el poder con el esplendor y el fausto, la Iglesia, aspirando al más alto poder espiritual y temporal, no quería ni podía quedarse atrás. En comparación con la Edad Media se dejaba llevar cada vez más por los elementos mundanos. En el género de fausto desplegado por el arte prevaleció un marcado rasgo profano. La magnífica y fastuosa exornación, los recursos decorativos, no fueron en principio distintos en las casas de Dios que en los edificios profanos. El interior de la iglesia ofrece muchas veces el efecto de un salón de fiestas: una abundancia profusa de pormenores decorativos, ricos materiales —o bien una mera ilusión de material rico obtenida mediante imitaciones—, abigarrada policromía con abundantes tonos metálicos, todo el conjunto dispuesto para captar y deslumbrar los sentidos de modo más o menos llamativo. Hasta en las pequeñas iglesias de los pueblos el barroco desplegaba sus tendencias fastuosas y ofrecía incentivos al recreo sensual de los ojos. El rococó prosiguió este camino y extendió sobre todas sus creaciones el destello de una alegría profana. Resultaba así muchas veces que lo santo aparece simbolizado por una imagen de estrepitosa suntuosidad y pompa.

Un elemento objetivo de lo santo, que halla más o menos expresión en todas las religiones y cuya representación plástica y sensible constituye asunto propio del arte religioso, es el misterio. La arquitectura, arte rectora del barroco, lo ha tenido en cuenta

de una manera peculiar en este estilo y se ha esforzado en lograr efectos misteriosos con recursos determinados, creados y utilizados consecuentemente por ella. Para realizar este fin utiliza el ilusionismo, cuya historia muestra desde el primer Renacimiento un desarrollo firmemente progresivo y que alcanza su cumbre en el barroco. La luz y la sombra y el contraste de ambas han sido empleadas en la arquitectura cristiana desde la Edad Media para producir efectos misteriosos. Mientras el Renacimiento buscaba su ideal, según los modelos de la antigüedad, en la claridad fácilmente asequible, en la nitidez de las formas y los espacios y en una armonía de las proporciones, sin conceder influencia importante a los misteriosos fenómenos de la luz, el barroco es aficionado a efectos de iluminación variados y originales en complicadas composiciones. El barroco creó en sus espacios interiores un nuevo motivo expresivo con sus alternativas y ondulaciones de claro y oscuro, con el destello y la vibración de partes aisladas destacadas como surgiendo del conjunto espacial, en relación con la tendencia pictórica hacia la resolución de una estrecha dependencia tectónica y hacia una rica articulación y fusión de las partes.

Arquitectura, escultura y pintura se asocian en la obra para hacer evidente y asequible a la mirada lo maravilloso, consiguiendo efectos armónicos. Mediante artificios de perspectiva cada vez más refinados, escorzos y efectos de luz, ha de fingirse la apariencia del mundo supraterrenal y entreabrirse a nuestra mirada el cielo. Esta gloria ilusionista es uno de los recursos preferidos del barroco para dar al alma una idea de la esencia de lo divino y para ponerla con ella en contacto. Desde que la pintura italiana descubrió el arte del *di sotto in su* se adaptaron poco a poco las visiones representadas en cúpulas y en muros a la mirada del espectador, buscando en ellas enérgicos efectos de verosimilitud para él, desde determinados puntos de vista, de modo que el devoto, cuando se sienta movido a buscar la casa de Dios, pueda procurarse la ilusión de una contemplación sobrenatural. En lo alto se extienden las nubes pobladas de ángeles y santos, y el rompimiento de gloria deja ver entre resplandores de luz la corte celestial; todo ondula y se funde de tal modo que los detalles desaparecen en la vibración del conjunto. El efecto total y de masa es sugerido al espectador como si efectivamente percibiese arriba en los aires semejante espectáculo multiforme en el que el detalle se desvanece y todo se disuelve en un agitado torrente de arrebato y bienaventuranza. Las tres artes colaboran en este sentido. La pintura y la escultura utilizan los rompimientos de luz que la arquitectura les ofrece para acentuar los efectos ilusionistas de forma y color con ayuda de la luz natural. Precursor de la pintura ilusionista barroca, el pintor boloñés Giovanni Lanfranco ha utilizado la luz que penetra por la linterna de una cúpula en provecho de su composición artística en función de altísima y divina fuerza luminosa que viene de lo alto. La necesidad de ilusión a todo trance va tan lejos en la decoración barroca que muchas veces se llega a efectos panorámicos y se pasa de partes pintadas a otras esculpidas, y no se vacila en ocultar o en alterar la trabazón de la escultura arquitectónica para erigir en lo alto un aéreo mundo nuevo no sujeto a las leyes terrestres de la gravedad y presentar la vida supraterrena con un realismo interpretado según su temperamento. No solamente en los grandes espacios de las iglesias, sino aun en capillas pequeñas, las bóvedas abren paso a la mirada hacia

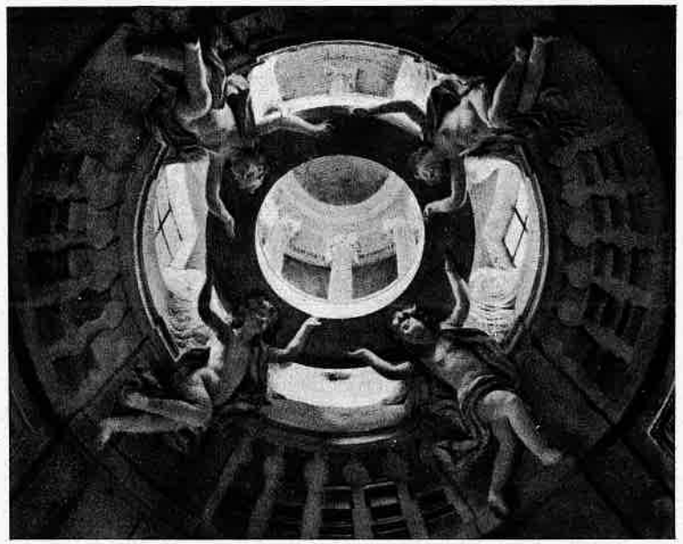

FIG. 112. — *A. Gherardi: Cúpula de la capilla Avila en Santa María in Trastevere. Roma*

regiones celestiales (fig. 112). Y en el caso en que la mirada pueda abarcar el conjunto en un espacio reducido la impresión es generalmente aun más intensa; al sentimiento del espacio corresponde, mediante el modo de distribución de la luz, un carácter favorable al misterio.

De este modo el barroco, provisto de estos recursos ilusionistas, ha tratado también por primera vez de hacer accesible la impresión de un espacio ilimitado y de hacer asequible lo infinito como un misterio de lo santo.

El altar, símbolo principal de lo sagrado, recibe, en oposición a la Edad Media y al Renacimiento, un nuevo acento. Su organización y adorno se disponen para ofrecer al alma ciertas sugestiones y para predisponerla en un sentido determinado. En el sentido que la oración recibe en la devoción de la contrarreforma llegóse también a conferir al altar —al altar mayor lo mismo que a los demás altares— un valor propio de significación, no sólo como lugar de culto en general para el sacrificio de la misa, sino como lugar en que el alma se pone en relación con lo santo. Se tiene en efecto en alta estimación la «oración interior», que, como dijo alguna vez San Francisco de Sales, es más agradable a Dios y más provechosa al alma que la oración articulada. Hasta qué punto puede tenerse el convencimiento de que el contenido religioso de una obra de arte tiene poder de impresionar el sentimiento del devoto se evidencia cuando Baglione en su biografía de Barocci (1) nos cuenta que el retablo de este pintor en la *Chiesa nuova* de San Felipe Neri representando la *Visitación de la Virgen* le llenaba de un fervor tal que iba casi siempre a esta capilla para hacer sus devociones. Lo mismo nos dice Bellori y aun añade que Barocci poseía dotes especiales para la pintura de altar,

FIG. 113. — *Bernini. Retablo de Santa Teresa en la iglesia de Santa María della Vittoria, de Roma*

FIG. 114. — *P. Pozzo: Retablo de San Ignacio en la iglesia del Jesús de Roma*

lo que era tanto más digno de estimación cuanto que rara vez se hallaban en las iglesias pinturas que respondiesen a sus propósitos religiosos.

En lo que se refiere a la figura del altar barroco, en su forma y aspecto, es de rigor que aumenten sus proporciones y aun que reciba a veces dimensiones grandiosas, que tienda a un efecto armónico y aun llegue a fusionarse con la decoración interior de la iglesia y que reciba un acento especial dentro de la disposición total del espacio (figuras 113-116). Como sustentador y símbolo de lo santo toma parte en el lujo decorativo general. El lugar al que desciende la divinidad en la misa y en el que tiene lugar la transustanciación mística debe aludir con lo precioso de su decoración a lo precioso de este sumo bien. Es una simbolización materialista del mismo género que la que realiza la mística erótica mediante la erótica sexual.

El ilusionismo es puesto ampliamente a contribución en la organización y decoración de los altares. Rivaliza en ellos la escultura con la pintura. Los altares con decoración plástica se amplifican en el sentido de un espacio de tres dimensiones. Esta hornacina avanzando en el espacio de la iglesia e iluminada por medio de un vano especial, destinado a la imagen del culto, podría recibir en su respaldo un relieve en mármol como el éxtasis de San Francisco en la capilla Raimondi, en San Pietro in Montorio (proyecto del Bernini), o bien se erigía en el interior de la caja del altar un grupo exento como el éxtasis de Santa Teresa, del Bernini (fig. 113). Ya hicimos observar en nuestro comentario a esta obra que el volumen de la escultura, el espacio en torno dispuesto y decorado de manera adecuada, las calidades de la luz y del aire proporcionadas a la impresión espacial, todas estas cosas están relacionadas y acomodadas unas a otras para reforzar en sumo grado el carácter de realidad viva de la representación. Como la santa está representada en un estado de visión, debe presentarse al espectador como una escena de aparición desde su propio punto de vista, lo que en efecto sucede de un modo acusadamente teatral. Aunque los recursos expresivos son naturalistas, la intención es, no obstante, provocar una impresión misteriosa con los medios empleados.

Lo esencial es, en las representaciones figuradas, que todo está visto desde un punto de vista subjetivo, y eso separa fundamentalmente al barroco de la Edad Media y también del puro Renacimiento. La alta Edad Media pone ante los ojos las cosas divinas como figuraciones objetivas, con un carácter de ídolo, de modo semejante al budismo. Paulatinamente desde el gótico, se introduce una concepción más individualista y naturalista. Este proceso de subjetivación culmina en el barroco y llega a hacerse normal. No sólo las figuras religiosas aparecen en la imagen subjetivadas en alto grado como seres dotados de afectos, sino que la obra de arte de aquí en adelante ha de estar dispuesta para dar una determinada dirección a la piedad del creyente que se acerca a ella y aceptar, por así decir, una especial misión orientadora.

El ilusionismo fué la fuerza impulsiva para presentar al espectador las imágenes religiosas de acuerdo con el impulso dado y por voluntaria identificación como algo capaz de ser revivido y experimentado en un instante. Al dedicarse la escultura y la pintura a tratar los temas religiosos desde el punto de vista de su capacidad de sugestión ilusionista, intentan dar a los milagros, visiones y glorias el mayor grado posible de verosimilitud con el género de recursos representativos utilizados dentro de las con-

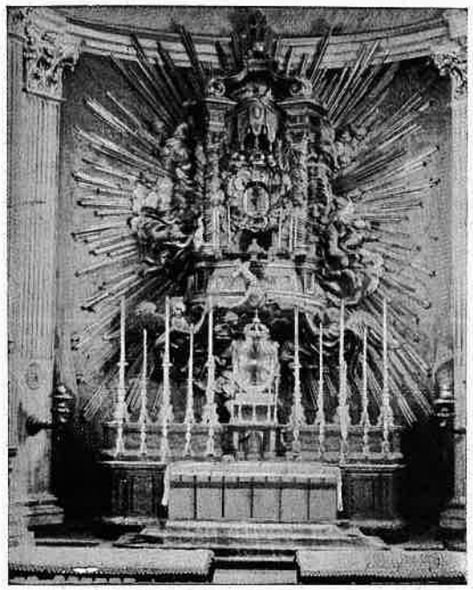

Fig. 115. — *Altar mayor de Santa María in Campitelli*

(Roma.)

diciones que tales fenómenos requieren. Así como en los Ejercicios espirituales de San Ignacio y en la oración interior se trata de identificarse lo más intensamente posible en la ilusión con el santo objeto y de esforzarse por conseguirla mediante la tensión y disciplina de la fantasía, del mismo modo el arte dirige toda su capacidad de sugestión a lograr una representación satisfactoria del fenómeno misterioso. Para ello la pintura utiliza ampliamente las propiedades ilusionistas de la luz.

El ilusionismo que culmina en el barroco fué el resultado de una evolución naturalista inmanente al arte, de la que hemos hablado ya y que viene a coincidir con la tendencia naturalista, materialista, de la Iglesia y la religiosidad de la contrarreforma. Pertenece a los ocultos procesos del devenir histórico la manera en que una evolución de las formas artísticas y un movimiento espiritual marchan juntamente y confluyen de tal modo que finalmente se nos aparezcan las formas mismas como la adecuada expresión del contenido de ideas que lleva consigo este proceso espiritual. El fundamento más sólido reside en que las fuerzas constitutivas del estilo descienden por su origen del mismo dominio que las ideas espirituales impulsoras y son determinadas por los mismos factores culturales. La contrarreforma, al demostrar e imponer con la mayor energía una voluntad de forma —cuestión para la que el protestantismo carecía a la vez de vocación y de capacidad— y al apoyarse en un mundo de formas universal y clásico, atrajo a ella a los capitales representantes de las tendencias de estilo inmanentes a la época, y este estilo, por su parte, se puso inmediatamente al servicio de la simbolización de este mundo de ideas. El arte religioso alemán prendió su llama en el de los países románicos y lo modificó de acuerdo con su peculiar sentido de la forma.

El naturalismo propio del estilo no podía constituir un fin en sí mismo para un arte religioso, sino que fué, por decirlo así, sólo un substrato para lo trascendente, como correspondía a su peculiar cometido. Se le utiliza para presentar al ánimo por caminos indirectos diversos motivos y atributos de lo santo. Entre los que pertenecen *a priori* a la esencia de lo santo como principio religioso abstracto han sido no ha mucho analizados fenomenológica y psicológicamente de una manera profunda por el teólogo protestante Rudolf Otto (2), el misterio tremendo y la beatitud fascinante hallan también su expresión en el arte. La historia del arte cristiano enseña cómo se

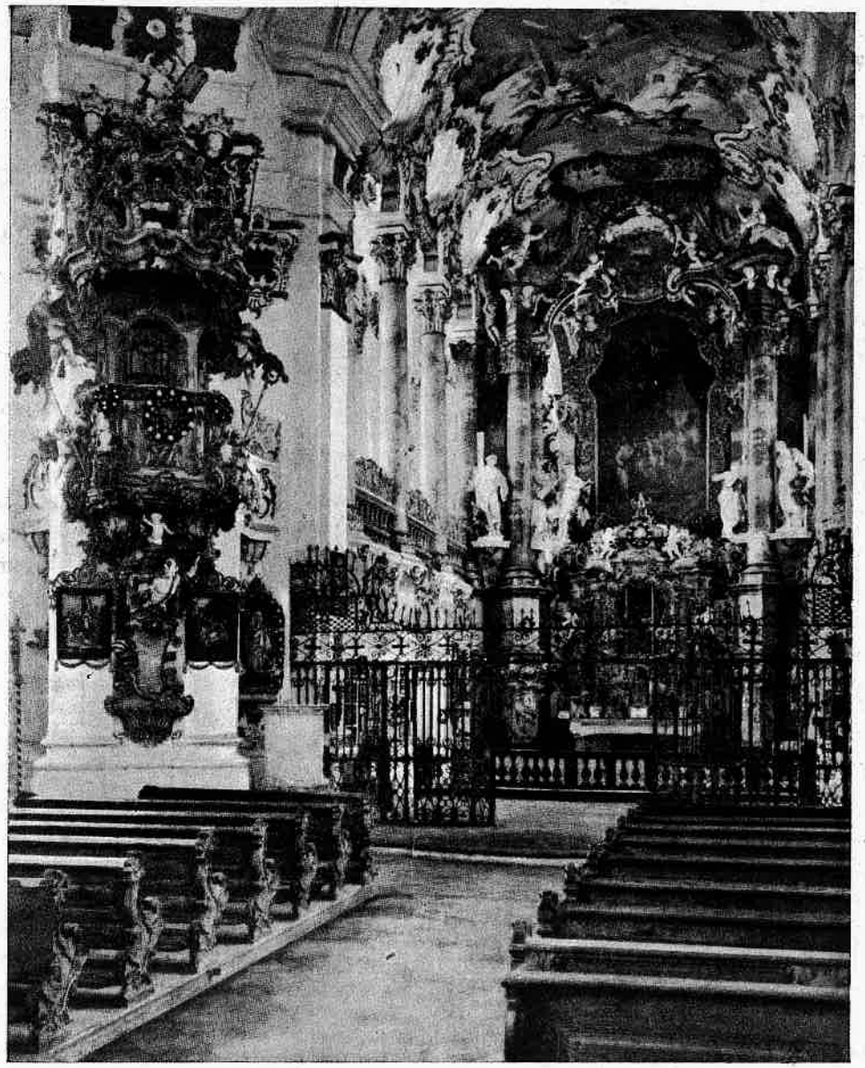

Fig. 116. — *Interior de la iglesia de Wies en la alta Baviera*

prestaron a la representación plástica del primer motivo la pasión de Cristo y los martirios de los santos, y a la del segundo, las glorias y visiones. En las terribles representaciones de las escenas de la pasión o de los mártires se vierte el terror religioso que emana de lo santo, y en las glorias se simboliza su aspecto de bienaventuranza. Al tratar de producir el arte en la categoría estética, por medio de factores plásticos, efectos psicológicos equivalentes a los que lo santo produce en la categoría religiosa, la obra de arte religiosa participa de una doble función: representa lo santo como realidad objetiva dada y termina el efecto espiritual que debe producir en el sujeto devoto que la contempla. En lo expuesto en el capítulo anterior se ha evidenciado ya de qué modo la pintura y la escultura barrocas crearon, con recursos naturalistas, formas plásticas sensibles para cada uno de estos atributos de lo santo.

Este naturalismo presenta frente a la Edad Media y al Renacimiento un carácter particular. El naturalismo no es ciertamente nada absoluto, y solamente mediante comparaciones pueden ser reconocidas y valoradas su extensión y sus tendencias. La reacción de los contemporáneos frente al arte de Caravaggio y su manera de tratar los temas religiosos demuestra cuán nuevo parecía en Italia, al final de la fase manierista, el naturalismo del barroco. Parecía escandaloso y sorprendente el que el pintor, en gracia a un efecto ilusionista, se apartase de los métodos tradicionales y consagrados de disponer la composición del cuadro e introdujese para acentuar el carácter tipos, actitudes y ademanes que no se juzgaban ni bellos ni adecuados a la esencia de lo religioso, conforme al reconocido «decoro». A pesar de ello, podemos hoy comprender, desde nuestro punto de vista actual, que Caravaggio permanecía sólidamente ligado a la tradición, pues para nuestra manera de sentir está sin duda alguna más cerca del Renacimiento que de un Courbet o del naturalismo del siglo XIX. Mas lo que su naturalismo ofrecía de nuevo en punto a elementos de caracterización halló pronta acogida y fué desarrollado por la evolución posterior y aceptado en el repertorio general de su época; pasó a España y, por medio de Rubens y otros artistas, llegó a ser transmitido al Norte. En muchos aspectos el repertorio de representaciones del arte religioso se encontró considerablemente enriquecido en lo referente a la expresión y al carácter.

Los esfuerzos naturalistas del barroco comparados con cualquier período anterior del arte cristiano aspiran a dominar la realidad en cuanto a la mímica y a la expresión fisiognómica allí donde se trate de reforzar el carácter real del asunto mediante significativos y acusados rasgos expresivos. Cabezas de rostro descompuesto, bocas abiertas, ojos en blanco, para caracterizar dolor, angustias de muerte, éxtasis, según lo que cada situación pide, son representados ateniéndose a las observaciones de la realidad. Las santas figuras y los seres sobrenaturales aparecen, de modo análogo, individualizados y subjetivados como hombres vulgares. Este género de caracterización naturalista era familiar al arte cristiano desde el gótico, pero el grado de concepción subjetivista se acentuó poderosamente en el barroco. En ello influyó en gran parte el desarrollo y enriquecimiento de la experiencia y de los conocimientos psicológicos y antropológicos. Una observación analítica creciente en intensidad y amplitud del propio yo y del mundo exterior dió por resultado una literatura que abarcaba el dominio de lo humano y lo divino (3). Hemos tratado ya de ello en nuestras observaciones sobre la mís-

tica. En las artes plásticas, donde todo lo interno y lo íntimo ha de ser traducido en algo exterior y visible, este acontecimiento se acusa en una interpretación mímica y fisiognómica referida a lo psicológico.

Es significativa la frecuencia y la predilección con que son representadas la piedad y la devoción como formas de expresión religiosa subjetiva en los más diversos grados y variaciones. En la representación de tales fenómenos se pone a contribución y se utiliza todo lo que ha llegado a conocerse y a observarse en el dominio de la mímica devota. Un cuidado especial se pone, como hemos visto, en la representación de los estados religiosos que se dan en condiciones anormales, que se salen de lo corriente. La actitud meditativa, contemplativa, extática, es caracterizada por sus auténticos rasgos tomados de la realidad. Ya hemos inquirido cómo suele interpretarse el éxtasis espiritual por medio del desafallecimiento corporal, la inconsciencia y el estado de trance, ateniéndose a la observación antropológica y a la experiencia para representar las alteraciones fisiológicas del cuerpo en ese estado. El barroco va más allá de lo que se había hecho hasta entonces en este punto. La impresión de lo divino en la personalidad individual, la relación entre la divinidad y el individuo, la comunicación entre lo humano y lo divino, entre lo sobrenatural y lo terreno, es una de las expresiones simbólicas principales del arte de la contrarreforma. El proceso naturalista ha llegado a tal extremo que se representa el eros espiritual en la experiencia mística mediante el eros sensual de una manera a veces en exceso materialista.

El tipo místico y el tipo ascético, con sus singularidades fisiológicas y psicológicas, han sido cuidadosamente estudiados por el barroco en todos sus aspectos. ¡Qué abundancia de interpretaciones de San Francisco tan diversamente razonadas produjo, por ejemplo! Así como el santo era presentado primeramente en la típica escena habitual arrodillado, levantadas las manos recibiendo los milagrosos estigmas —con lo que el acento se ponía en el acontecimiento exterior de la transmisión de las llagas—, el barroco se planteó el problema de la interpretación de los estados y los procesos espirituales internos por medio de la forma plástica y representó al santo en numerosos grados diversos de piedad y de oración. Estos problemas fueron concebidos en España del modo más auténtico y profundo. Ciertas imágenes de ascetas y místicos refleja el severo y áspero fanatismo en que allí se resolvió la devoción de la contrarreforma. El asceta, demacrado y consumido en su cuerpo, con el ardor en su espíritu, ofrece una figura íntegramente expresiva de lo característico de su ser. No solamente las mortificaciones externas y el martirio de la carne, sino también el dolor como función espiritual de estos «mártires espirituales» se refleja en la imagen plástica. Tanto merced a una observación intensa aplicada a los fenómenos religiosos como en virtud del enriquecimiento y sutilización de los recursos artísticos llega a crearse una adecuada expresión por medio de factores plásticos para los estados espirituales y corporales de los temperamentos religiosos. El resultado fué que, para caracterizar los fenómenos religiosos en el aspecto psicológico, se emplearon todos los variados grados de lo consciente, lo semiconsciente y lo subconsciente.

Este naturalismo subjetivista llegó a producir rasgos típicos que dieron un carácter universal y tradicional al arte de la contrarreforma y que con su reiteración sirvieron al creyente como apoyos para concebir el misterio. Aunque puede hablarse en el barroco de tipos iconográficos, no llegan a estar tan definidos como en la Edad Media por elementos formales cuanto por notas psicológicas. Mediante un simbolismo de los gestos derivados de funciones psíquicas se caracterizan muchas veces la esencia y la acción de la santidad como tal.

Un motivo que se repite constantemente y que emplea en las circunstancias más diversas es la mirada dirigida al cielo. En el gótico no juega aún ningún papel; es aceptada poco a poco en el Renacimiento, y en el barroco llega a la perfeccción y encuentra la difusión más amplia. Ya hemos visto cómo la mirada de la Santa Cecilia de Rafael es interpretada por Vasari como expresión del éxtasis. El barroco se sirvió de la mirada dirigida al cielo en innumerables casos en el sentido de una visión extática, tratándose de Cristo, la Virgen o cualquier santo. Su empleo y su repetición es un resultado de la concepción subjetivista, a lo que se añade que la sensibilidad religiosa personal, la relación entre lo humano y lo divino, se transporta a esta categoría de santas imágenes. Llega así a ser un símbolo de la devoción católica. Con esta expresión de los ojos se quiere expresar una conexión, una comunicación entre la tierra y Dios, que reside en el cielo, lo que era perfectamente entendido por el contemplador y despertaba en él sentimientos religiosos. Es característico del contraste entre la concepción de la Edad Media y la del barroco el hecho de que la primera interpreta lo santo como algo subjetivamente dado, delimitado en sí mismo, algo de cuya posesión se puede estar seguro, mientras que en el barroco pasa a primer término el tema del anhelo subjetivo, del impulso y la voluntad de fusión. Todo el arte de la contrarreforma está saturado de este anheloso deseo.

Así, pues, la mirada dirigida al cielo debe considerarse como un motivo general y tradicional al que se asigna una función psicológica definida y no ha de ser valorado en cada artista con una intención individual. Si alguna vez se ha reprochado especialmente a Guido Reni (4), cuyas obras lograron divulgar y popularizar este género de mirada, el que la emplease en muchos casos no justificados por el asunto, y que, por ejemplo, una mirada de éxtasis en una figura como el Cristo coronado de espinas (en Dresde) no es adecuada al tema representado, esto carece de importancia para la impresión buscada y no afecta a lo esencial. No se trata en tales casos de una verdad naturalista solamente adaptada al asunto histórico; un tipo de devoción consagrado tiene que ser presentado a los ojos y al ánimo para satisfacer las necesidades de la fe, independientemente de la situación representada por el asunto de que se trate. El ademán expresivo se siente de un modo convencional, no individual. Con el mismo derecho se podría objetar al cuadro del *Expolio* del Greco, en la catedral de Toledo, que Cristo en el momento en que los sayones se disponen a despojarle de sus vestiduras antes de clavarle en la cruz se nos presenta en actitud reposada, levantando los ojos, la diestra colocada sobre el pecho, como si no le afectase la confusión que existe en torno suyo, con mímica que corresponde a un fiel devoto. No puede juzgarse de este modo desde el punto de vista de un naturalismo moderno en una época en la que la necesidad de una causal conexión material ininterrumpida no hacía valer sus imperiosas exigencias. En el arte religioso eran acogidos actitudes y ademanes que en sí y por sí mismos representaban una

FIG. 117. — *Carlo Dolci: La Magdalena*
(Pinacoteca de Munich.)

expresión religiosa y en cuyo empleo la mirada y el sentimiento veían la alusión a ideas ya conocidas, henchidas de un sentido determinado. Junto a motivos de interpretación individual y naturalista se abrían camino otros motivos típicos que servían ya para caracterizar una figura o un suceso como santo o sagrado. Ninguno de los contemporáneos juzgaba falsa la mirada celestial de Guido Reni desde el punto de vista religioso. Para la época constituía un familiar símbolo expresivo de la relación con lo divino y era acogida, pues, como perfectamente inteligible por sí misma. No tiene nada que ver con ello el que a nosotros, hombres modernos, nos parezca muchas veces un recurso rebuscado, insincero y efectista. Pero aun si hoy mismo se realizase una información de amplio círculo respecto a si esta mirada empleada por Reni era capaz de impresionar todavía el sentimiento de las gentes creo que acaso el resultado no sería enteramente desfavorable al artista.

Debe, además, tenerse siempre en cuenta que ese arte religioso se dirige a impresionar a las masas, que por ello emplea recursos aptos para la sensibilidad de la multitud y que esos recursos, entonces como hoy, no podían ser recursos especialmente selectos ni refinados. El mismo Carlo Dolci, que explotó y exageró todavía más las notas salientes en Reni, fué estimado por su época como un pintor religioso notable (fig. 117). Su biógrafo y amigo Baldinucci no sabe ponderar bastante este aspecto de su arte (5). El nos cuenta que Dolci poseía tal fervor religioso que se había propuesto «no pintar en su vida otra cosa que imágenes o historias de santos ejecutadas de tal modo que pudiesen producir en todos los que las contemplasen frutos de cristiana devoción». Y Baldinucci atestigua que efectivamente lograban este propósito.

Es propio de la necesidad de expresión religiosa, por un lado, y de la tendencia artística inmanente en el barroco, por otra parte, el que lo santo adopte para su representación plástica una forma particularmente movida. Por ambos lados se propende al mismo resultado en las figuras. El impulso hacia el movimiento se manifiesta en la manera en que se representan la oración y la piedad; ambas adoptan un carácter acusadamente afectivo de acuerdo con la especial apetencia de subjetivación, y que se simboliza por medio de actitudes en las que el cuerpo entero y cada miembro en particular parecen vibrar. Algo patético, desbordante, extático, parece casi siempre propio tanto de las figuras humanas como de las divinas, y se complace el barroco en representar todo lo santo con un acentuado sentimiento extático en un estado de desbordamiento. La arquitectura religiosa misma propende esencialmente a lo excesivo y entusiástico. Sus recursos expresivos más característicos son la agitación, el impulso ascendente, la profusión y la confusión de los elementos.

De lo peculiar del naturalismo barroco se sigue que sus esfuerzos tienden a una manera especial de representar el dramatismo y el movimiento. Ya hemos hecho la observación de que en los martirios se buscaba una acusada dramatización de la escena para que el espectador pudiese sentirse introducido en la emocionante y cautivadora acción del modo más vivo y actual posible. Llevar el horror al ánimo al contemplar el espantoso destino del mártir es el objeto de esta reproducción naturalista y dramática. Desde un punto de vista general de psicología religiosa, el naturalismo ha considerado aquí la función de producir un terror santo del modo más intenso posible, de presentar a los sentidos lo espantoso como un atributo de lo santo.

Este naturalismo de dramática animación se echa de ver también en las glorias. La entrada de un santo en la corte celestial, asunto de especial predilección para el barroco, se representa en una escena muy movida. Cada figura aislada, lo mismo que el conjunto entero, confusamente agitado y en tensión hacia lo alto, aparecen puestos en movimiento. Si queremos comprender claramente lo que quiso realizar y realizó en este aspecto el arte de la contrarreforma podemos pensar en la zona superior de la *Disputa* de Rafael, comparada con una gloria barroca. Como conviene a la sensibilidad de la época, para poner todo en acción y en movimiento en cuanto es posible, las personificaciones alegóricas y simbólicas no son ya como antes comparsas en reposo limitadas a su papel propio, sino que aparecen relacionadas como actores que toman parte en una representación dramática. ¡Cuán lejos estamos de la mesura y claridad de una Santa Conversazione del Renacimiento! Pintura y escultura rivalizan para lograr con sus recursos la ilusión de lo instantáneo.

Puede conducir fácilmente a error en el análisis de un arte religioso la distinción entre modos de representación naturalistas e idealistas sin darse cuenta de qué ideas relacionamos con estos conceptos. Se puede en este caso formar juicios equivocados como los que sustenta una clase de estética que caracterizaba a Rembrandt, por ejemplo, como naturalista puro y aun le condenaba como tal, pero colocaba en la categoría idealista y hacía valer como sublime cualquier insustancial chapucería si estaba realizada de acuerdo con un canon académico. Debe ser previamente puesto en claro que un arte naturalista en sus rasgos fundamentales puede extraer de sí medios de representación que sirvan a un proceso de idealización que signifique, en lo que al arte religioso se refiere, un proceso de santificación. Hemos ya mostrado que ciertos atributos propios en general de lo santo pueden ser representados plásticamente de un modo indirecto mediante procedimientos naturalistas. Hemos observado también que el arte de la contrarreforma para conseguir representaciones de lo santo empleó, en parte, sus recursos expresivos naturalistas y, en parte, recurrió para ello a elementos ideales y clásicos. No existe aquí en principio ninguna contradicción entre ambos. Pero lo naturalista se mantiene en el arte que sustenta la tradición románica, que constituye el punto de partida para los problemas de la contrarreforma, dentro de ciertos límites que rebasó con mucho el naturalismo de un Rembrandt.

La pintura —resultado de su evolución naturalista— utilizó la luz de modo muy vario como simbolización de lo santo y puso un luminismo ilusionista al servicio de los temas religiosos. Con la manera de tratar y de distribuir la luz se trataba generalmente de poner de relieve y aludir a lo divino como algo misterioso, aun dentro de un estilo, que, por lo demás, está en estrecho contacto con la naturaleza y la realidad. La luz, como reflejo de los cuerpos celestes, como fuego de sustancias telúricas, como misterioso brillo mágico y flúido etéreo, es un elemento que cuenta en la composición del cuadro según las exigencias del asunto y el sentimiento propuesto. El barroco ha hecho constante uso de la luz para representar el milagro religioso en cuanto manifestación de lo divino mediante fenómenos lumínosos y para conferirle por su mediación el carácter distintivo de un algo santificado y arcano.

Como elemento idealizador en su propio sentido hemos reconocido ya el factor heroico que pasó del clasicismo renacentista al barroco de la contrarreforma con las correspondientes modificaciones de estilo.

A la misma categoría pertenece la *grazia* que en el arte de los países románicos alcanza muy elevada estimación como valor estético. La gracia como encanto emotivo es en el barroco estimada como el más feliz motivo plástico. El ideal de belleza es para el barroco equivalente a un ideal de emoción. La belleza regular, según el modelo de la antigüedad, fué más bien un postulado, un anhelo forjado por los teóricos devotos de las fórmulas clásicas, que un ideal efectivo con influencia en la práctica. La gracia llegó a ser en el círculo de las imágenes religiosas una expresión representativa de la acción bienaventurada de la santidad y aparece como equivalente formal de la esencia beatífica de lo santo. En este concepto el tema es también aceptado por el arte de la contrarreforma en los países germánicos. Ya se ha advertido en el capítulo anterior con qué dosis de sensualidad aparece tejida la gracia; no es necesario, por tanto, extenderse aquí más sobre ese punto. Se satisface así plenamente con este ideal de gracia impregnado de fuerte vocación de goce y que representa lo santo como motivo de beatitud, la comprensión y el gusto de las masas. Corresponde a la tendencia popularizadora el presentarla a la vista bajo las formas más seductoras. En el rococó, que continúa la tendencia figurativa de la contrarreforma, realiza nuevos progresos esta sensualización placentera, hasta interpretarse todo con matices alegres y graciosos, suaves y dulces.

Ya hemos visto cómo se interpretan en valores plásticos ciertos atributos generales de lo santo con los recursos representativos del arte de la contrarreforma. Es significativo de la cultura afectada por este arte observar qué atributos predominan. La nota de noble reposo y de fuerza majestuosa es poco frecuente en comparación con la Edad Media y con ciertos aspectos del Renacimiento. No es un azar el hecho de que el barroco del *Seicento* se aleje cada vez más de Miguel Angel y que ponga la gracia tan acusadamente en primer término. Junto a la ligereza y la gracia apenas hay lugar en el rococó para lo severo y solemne, que pasa entonces a predominar en la música.

Dentro de las artes plásticas se acortan cada vez más las distancias entre lo celestial y lo terreno, se aproxima lo divino a lo humano con toda clase de ingeniosidades, artificios y recursos naturalistas e ilusionistas para que a las gentes de tipo medio les

sea fácil y cómoda la posibilidad de identificación con lo santo. El carácter artístico es esencialmente exotérico.

Lo que a este arte le falta por completo es la ingenuidad. Ya no le es posible dejarse vivir de modo tan sereno, equilibrado, libre de inquietudes, sosegado y seguro de sí mismo como en tiempos anteriores. Como ya no existe, desde la crisis de la fe, una ingenua sumisión a la doctrina cristiana de la salvación; como la contrarreforma ha mantenido su frente de lucha contra el espíritu de Lutero, hay en el arte católico algo conscientemente agresivo, tendencioso, propagandístico que se manifiesta asimismo en la relación con lo santo y en la calidad de sus imágenes. Si se quiere caracterizar brevemente lo que da a estas imágenes su sello esencial, diremos que es un proceso de subjetivización psicológica. La interpretación de lo santo por el arte de la contrarreforma está en íntima relación con sus ideas y su cultura. Con la desaparición de esta cultura se aleja también el mundo de esta interpretación de lo santo. El romanticismo trató posteriormente de ponerse de nuevo y a su manera en contacto con la Edad Media.

El siglo XIX fué extraño, incomprensivo y aun hostil respecto del barroco. Solamente desde finales del siglo, cuando avanzó más en el horizonte del presente, se afinó la atención para el significado de sus medios expresivos de representación. Que el arte de la contrarreforma, por muy profano que pueda parecer, ha manifestado su relación con lo santo con formas simbólicas determinadas lo demuestra el conjunto de cuestiones que hemos ido estudiando sobre el repertorio de imágenes que nos legó. Cuanto más le comprendamos en su doble aspecto artístico y religioso tanto más seremos aptos para descubrir todo aquello de que es capaz y de estimar toda la extensión de su influencia.

A la fantasía evocadora se presenta rasgo a rasgo de qué modo el arte del barroco se ha identificado con el contenido expresivo del movimiento de la contrarreforma y con su concepción de lo santo y cómo ha derivado de él sus formas y sus imágenes.

NOTAS

NOTAS AL CAPÍTULO PRIMERO

(1) GIO. ANDREA GILIO: *Due dialoghi, nel primo de'quali si ragiona de le parti morali e civil appartenenti a'letterati cortigiani... nel secondo si ragiona degli errori de'Pittori circa l'historie, con molte annotazioni fatte sopra il giudizio universale dipinto dal Buonarroti* (Camerino, 1564).—Confróntese sobre ello JULIUS SCHLOSSER: *Materialen zur Quellekunde der Kunstgesichte*, VI cuaderno. *Kunstliteratur des Manierismus* (La literatura artística del manierismo) Sitzungsber. der Wienerakad. der Wissensch., philos. histor. klasse (Actas de la Academia de Ciencias de Viena, Sección de Filosofía e Historia), t. 192, par. 2.ª, pág. 98 y ss. (Viena, 1919).

(2) Cf. FRIEDRICH HEILER: *Das Gebet* (La oración), pág. 209 (Munich, 1918)

(3) FEDERIGO ZUCCARO: *L'Idea de'Pittori, Scultori ed Architetti*, pág. 105 (Roma, 1768)

(4) CAPECELLATRO: *La Vita di San Filippo Neri*, vol. I, pág. 412 (Roma, 1889).

(5) Cf. GRONAU: *Über zwei Skizzenbucher des Guglielmo della Porta in der Düsseldorfer Kunstakademie*, Jahrb. d. k. preuss. kunstsammlungen (Sobre dos libros de dibujos de Guglielmo della Porta en la Academia de Artes de Dusseldorf. Anuario de las Reales Colecciones de Arte Prusianas, 1918). t. 39, pág. 178.

(6) GIO. BATT. CAFALDO: *Vita di Paolo IV*. pág 151 (Roma. 1615).

(7) CARLO BROMATO: *Storia di Paolo IV*, pág. 497 (Ravonna, 1749).

(8) GIO. BAGLIONE: *Le vite de'Pittori, Scultori, Architetti...* (Roma, 1642, pág. 4). «Fece egli fare fabbriche non tanto per sua gloria quanto per pietà christiana, perchè egli soleva dire che il fabbricare era una carità pubblica »

(9) Cf. CHARLES DEJOB: *De l'influence du Concile de Trente sur la literatture et les Beaux Arts chez les peuples catholiques*, pág. 242 y ss (París, 1884).

(10) RAFFAELLO BORGHINI. *Il Riposo*, pág 77 (Florencia, 1588)

(11) *Origine e progresso dell'Academia del Dissegno. . Discorsi recitati sotto il regimento dell'.. Fed Zuccari e raccolti da Romano Alberti. Secretario dell' Academia* (Pavía, 1604).

(12) HERMANN VOSS: *Die Malerei der Spatrenaissance in Rom und Florenz* (La pintura del final del Renacimiento en Roma y Florencia), págs. 31 y 265 (Berlín, 1920).

(13) Publicada por GUHL. *Kunstlerbriefe* (Correspondencia de artistas), t. I, pág. 309 (Berlín, 1880).

(14) Publicada por ORBAAN en *Repertorium für kunstwissenschaft* (Repertorio de Historia del Arte, 1914), t. XXVII. pag. 34, fig. 47

(15) ORBAAN· loc. cit., pág. 36, fig. 48.

(16) «. . per internum factum attrectare, ac deosculari vestimenta, loca, vestigia, ceteraque personis talibus conjuncta, unde fiat nobis devotionis, vel boni cujuslibet spiritualis major accesio » (*Institutum Societatis Jesu*, t. II, pág. 400. Praga, 1757).

(17) Loc. cit., pág. 425.

(18) Loc. cit. Dial. II, págs. 86-87.

(19) Ant. POSSEVINO: *Tractatio de poesi et pictura* (Lyón, 1594, pág. 295). «Porro verisimum est, Deum voluisse, ut Filium suum Jesum ob peccata nostra faedatum, fundentem sanguinem, excarnificatum flagellis, sputis illitum, lividum, plagisque confectum ipse conspiceret mundus.»

(20) HEILER: *Das Gebet* (La oración), pág. 210.

(21) MAX VON WALDBERG: *Zur Entwicklungsgeschichte der «schönen seele» bei den spanischen Mystikern. Studien u. Quellen zur Geschichte des Romans* (Sobre la historia de la evolución del «alma bella» en los místicos españoles. Estudios y fuentes para la historia de la novela), página 46 (Berlín, 1910).

(22) P. ALOIS MAGER: *Alte und neue Wege in der Mystik. Benediktinische Monatschrift* (Viejas y nuevas sendas en la mística. Revista mensual benedictina, año I, núms. 9-10, pág. 315. Beuron, 1919).

(23) G. HAHN: *Die Probleme der Hysterie und die Offenbarungen der heil. Teresa* (Los problemas de la histeria y las visiones de Santa Teresa, 1906). — GEORG LOMER: *Ignatius von Loyola. Eine pathographische Geschichtsstudie* (San Ignacio de Loyola. Un estudio históricopatográfico, Leipzig, 1913).

(24) DOSTOJEWSKI: *El idiota*, pág. 451; cf. también pág. 470 (Munich-Piper, 1909).

(25) Th. FLOURNOY: *Une mistique moderne. Documents pour la psychologie religieuse. Archives de Psychologie*, t. XV (Ginebra, 1915).

(26) GIORDANO BRUNO: *Eroici furori* (edición alemana), pág. 87 (Jena-Diederechs, 1907).

(27) Para más detalles sobre ese punto, véase mi libro *Trionfi* (Berlín-Gróte, 1919).

(28) MARSILIO FICINO: *Über die Liebe oder Platons Gastmahl* (Sobre el amor o el banquete de Platón), traducido por HASSE, pág. 220 (Leipzig, 1914).

(29) Cf. HOLL: *Die Vorstellung von Märtyrer und die Märtyreakte in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum.* (La representación de los mártires y los hechos de los mártires en su evolución histórica. Nuevos Anuarios de la antigüedad clásica). (Leipzig, 1914.)

(30) Cf. WEISBACH: *Trionfi.*

(31) Cf., por ejemplo, los libros *Compendio delle heroiche et gloriose attioni et sancta vita di Papa Gregorio XIII*, etc., ...*da Marc'Antonio Ciappi, senese* (1591). — ANDREA TAURELLI: *Heros in solio divinitatis, sive de rebus gestis in sacro principatu Urbani VIII*, etc. (Roma, 1639).

(32) MAX VON WALDBERG: loc. cit., pág. 59.

(33) En la novela de CATHERINE BERNARD, *Eleonor d'Yvrée, ou les malheurs de l'amour* (1687). En otra novela francesa, anónima, *Les amours d'Eumène et de Flora* (1704), se designa a un hombre como «un héros de la tendresse la plus pure». Cf. M. VON WALDBERG: *Der empfindsame Roman in Frankreich* (La novela sentimental en Francia), par. I, págs. 195 y 315 (Estrasburgo y Berlín, 1906).

(34) Cf. JAKOB ZEIDLER: *Studien und Beiträge zur Gesichte der Jesuitenkomödie und des klosterdrames. Theatergeschichtliche Forschungen.* (Historia de la comedia de estilo jesuíta y drama religioso. Investigaciones de historia del teatro, editadas por Litzmann, Hamburgo y Leipzig (1891). Más detalles sobre el drama jesuítico en Alemania en BERNHARD DUHR (S. J.), *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge* (Historia de los jesuítas en los países de lengua alemana), t. I (Freiburg, 1907).

(35) *Trattato della Pittura e Scultura, uso ed abuso loro. Composto da un theologo e da un pittore* (Florencia, 1652).

(36) También BELLORI alude al tratar de las pinturas de Carracci en la Galería Farnesio a que un espectador atento no debe juzgarlas meramente con la vista, sino también con el entendimiento: «la loro forma richiede spettatore attento, ed ingegnóso, il cui giudizio non risieda nella vista, ma nell' intelectto... essendo la pinttura di tal forza che non si arresta negli occhi, come in suoi confini, ma si diffonde nella mente alla contemplazione.» Y en la vida del Domenichino dice: «Che l' inteletto e non l' occhio è guidice del colore.»

(37) «Che non aveva decoro, ne aspetto di santo, stando a sedere con le gambe incavalcate, e co' piedi rozzamente esposti al popolo.» (BELLORI, en la vida del Caravaggio.)

(38) *Arte de la Pintura* (Sevilla, 1649).

(39) G. B. MARINI: *Epistolario. A cura di A. Borzelli e Fausto Niccolini*, vol. II, pág. 67 (Bari, 1911).

(40) Loc. cit., vol. I, pág. 146.

(41) BENEDETTO CROCE: *Lirici Marinisti*, pág. 230 (Bari, 1910).

Godea, rapito al ciel, languido amante,
Francesco, acceso il cor d' ardente zelo
e parea sospiroso ed anelante
da le rupi d' Alvernia alzarsi al cielo;
Quando in mezzo al rigor, fra l' ombra e l' gelo,
cherubin luminoso e sfavillante
che stampa in lui come in purgato velo
l' imagine di Dio, viva e spirante.
Ben del sommo Pittor mostra i disegni
chi per l' uomo salvar mostrò nel mondo
tanti esempi de vita illustri e degni.
Dovuto a lui fu tanto onor giocondo
dovea portar de la salute i segni
chi fu del' uomo il redentor secondo.

(42) M. v. WALDBERG: *Zur Entwicklungsgeschichte der schönen seele...* Sobre la historia de la evolución del «alma bella»..., loc. cit., págs. 15-17.

(43) BENEDETTO CROCE: *Lirici Marinisti*, pág. 80 (Bari, 1910).

(44) CROCE, ob. cit., pág. 300.

(45) CROCE, loc. cit., pág. 78.

(46) Puede fácilmente observarse una cierta afinidad entre los procedimientos de este poeta y la visión de ciertos modernos, como Baudelaire, Flaubert o Gabriele d'Annunzio.

(47) BENED. CROCE: *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, pág. 411 (Bari, 1911).

(48) Cf. B. DUHR: *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge* (Historia de los jesuítas en los países de lengua alemana), t. I, págs. 731 y ss.

(49) *Riposo*, pág. 118.

(50) Cf. TIETZE: *Programme und Entwürfe zu den grossen österreichischen Barockfresken. Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen der Allerh. Kaiserhauses* (Proyectos y esbozos para los grandes frescos del barroco austríaco. Anuario de las colecciones de Historia del Arte de la Casa imperial), t. XXX, págs. 1 y ss. (1911).

NOTAS AL CAPÍTULO SEGUNDO

(1) Cf. FISCHEL, en *Sitzungsber. der Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft.* (Actas de la Sociedad Berlinesa de Historia del Arte), 1917, I.

(2) REINACH: *Répertorie de la Statuaire*, I, pág. 349.

(3) *Trattato di Pittura, Scultura ed Architettura*, VII, cap. 2.

(4) CARL JUSTI: *Michelangelo*, pág. 191 (Leipzig, 1900).

(5) OSKAR OLLENDORF: *Andacht in der Malerei* (La devoción en la pintura), pág. 23 (Leipzig, 1912).

(6) HEILER: *Das Gebet* (La oración), pág. 216.
(7) *Le finezze de'Pennelli italiani*, pág. 58 (Pavía).
(8) FRIEDRICH SCHNEIDER: *Gesammelte Aufsätze* (Colección de escritos), pág. 159 (1913).
(9) Repruducido en Feulner, Ad. Christian Wink. *Der Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern* (El fin de la pintura religiosa del rococó en el sur de Baviera) (Munich, 1912).
(10) En *La vida de Rafael*, ed. Sansoni, IV, pág. 349.
(11) Más detalles sobre este punto en mi artículo sobre Grünewald, en *Kunst und Künstler* (Arte y Artistas), 1918.
(12) HIERONYMUS WILMS: *Das Beten der Mistykerinnen* (El rezo de las místicas), pág. 153 (Leipzig, 1916).
(13) Ob. cit., *Archives de Psychologie*, t. XIV, pág. 181.
(14) Cf. GOTHEIN: *Ignatius von Loyola*, pág. 224.
(15) MANUEL COSSIO: *El Greco* (Madrid, 1908).
(16) *Arte de la pintura*, pág. 580 (Sevilla, 1649).
(17) M. VON WALDBERG, *Zur Entwicklungsgeschichte der «schönen seele»...* (Sobre la historia de la evolución del «alma bella»...), pág. 52.
(18) Reproducido por DIEULAFOY, *La Statuaire polychrome en Espagne*, lám. 47 (París, 1908).
(19) Reproducido por LOGA, *Die spanische Plastik* (La escultura española), lám. 188 (Berlín, 1911).
(20) Edición alemana de CLARUS, pág. 147. En la literatura de los últimos tiempos de la antigüedad referente a la magia y encantamiento se admite la levitación en estado de éxtasis. Se cuenta que Yámblico se levantaba en éxtasis diez varas por encima del suelo. Cf. ALBERT DIETERICH, *Der Untergang der antiken religion. Kleine Schriften.* (La decadencia de la religión antigua. Escritos breves), 1911, pág. 518.
(21) Cf. CAPECELATRO: *Filippo Neri* (edición alemana), pág. 375.
(22) B. CROCE: *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, pág. 410 (Bari, 1911).

Angoscioso anelante, in rozzo letto
su l'estrema agonia Giovanni accolto
sostenendo la croce in mezzo al petto
sta con gli occhi e l'alma in Dio rivolto.
E, mentre fuor del tramortito aspetto
piove il freddo sudor da morte sciolto
trova Maria, che con amico affetto
li sostiene la fronte e asciuga il volto.
Soave è di sua morte e dolce l'ora...

(23) M. v. WALDBERG: *Zur Entwicklungsgeschichte der «schönen seele»...*, ob. cit., pág. 23.
(24) *Bellezze de'pennelli italiani* (1674).
(25) Cf. PIERRE MARCEL: *La peinture française au début du XVIIIe siècle*, pág. 183 (París, 1906).
(26) B. CROCE: *Lirici Marinisti*, pág. 70.
(27) CROCE, ob. cit., pág. 368.
(28) Cf. ORBAAN: *La Roma di Sisto V nelli «avvisi». Archivio d. R. Società Romana di Storia patria* (1910), t. XXXIII, pág. 309.
(29) MALVASÍA: *Felsina pittrice*, cuenta lo mucho que Durero era estudiado y copiado. PACHECO le menciona elogiosamente en el *Arte de la Pintura*.
(30) Ob. cit., pág. 297.
(31) EMIL SCHAEFFER: *Van Dyck, Klasiker der Kunst.*
(32) PIERRE MARCEL: ob. cit., pág. 156.

(33) ANDRE FONTAINE: *L'esthétique janseniste, Revue de l'art ancien et moderne*, 1908, XXIV, pág. 141 y ss.
(34) KARL VOSSLER: *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung* (La cultura de Francia reflejada en la evolución de su idioma), pág. 239 (Heidelberg, 1913).
(35) Ob. cit., pág. 354.
(36) Reproducido en Feulner, Ad. Christian Wink. *Des Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern* (El fin de la pintura religiosa del rococó en el sur de Baviera), Munich, 1912.

NOTAS AL CAPÍTULO TERCERO

(1) Ob. cit., pág. 126.
(2) R. OTTO: *Das Heilige* (Lo santo) Breslau, 1917, los designa como *tremendum* y *fascinosum.*
(3) Cf. DILTHEY: *Die funktion der Anthropologie in der Kultur des XVI und XVII Jahrhunderts. Gesammelte Schriften* (La función de la Antropología en la cultura de los siglos XVI y XVII, Obras completas), t. II.
(4) OLLENDORF: *Die Andacht in der Malerei* (La devoción en la pintura), pág. 196.
(5) BALDINUCCI: *Notizie de' Professori del disegno. Opere*, t. XIII, pág. 379 (Milán, 1812).

ÍNDICE DE NOMBRES

Achillini (Claudio): 86.
Adriano VI, Papa: 62.
Albani (Francesco): 101, 133.
Alberti (León Bautista): 61.
Alfonso V de Nápoles: 77.
Allori (Alessandro): 101.
Ammanati (Bartolomeo): 64, 65, 81.
Ana de Austria: 20.
Andreini (Giovanbattista): 85.
Angélico (Fra): 62.
Antoniano Silvio, Cardenal: 64.
Argensola (Bartolomé): 41.
Argenville: 243.
Ariosto: 64.
Armenini: 81.
Asam (Cosme Damián y Egid.): 182, 309, 310.

Baglioni (Giovanni): 62, 314.
Baldinucci: 244, 326.
Baratta: 240.
Barberini (Maffeo). Véase URBANO VIII.
Barcos (Martín de), Abad de Saint Cyran: 303.
Barocci: 153, 154, 159, 160, 171, 172, 214, 233, 314.
Baroja: 36.
Baronio (César): 60.
Benamati (Guidobaldo): 84.
Beethoven: 130.
Bellori (Giov. Batt.): 82, 314.
Bernardo (San): 70.
Bernini: 33, 68, 80, 108, 117, 118, 234, 239, 240, 241, 242, 243, 246, 260, 297, 310, 319.
Biliverti: 118.
Borghese (Camilo), Cardenal: 65.
Borghese (Scipione), Cardenal: 80.
Borghini (Raffaello): 63, 68, 81, 89.
Borgia (César): 77.
Braun (P. Joseph) : 51.
Bréhier: 19, 20, 23, 24.
Brignole-Sale: 85.
Brosses (Presidente de): 22, 242, 309.
Bruni (Antonio): 84.
Bruno (Giordano): 75, 76, 78.
Burckhardt (Jacob): 243.

Calderón: 17, 35, 36, 135.
Cáncer (Jerónimo): 41.
Cano: 17, 38.
Capecelatro: 87.
Caravaggio: 82, 126, 172, 187, 201, 240, 323.
Cardanus: 73.
Carlos Borromeo (San): 51, 89.
Carpeaux: 23.
Carracci (Agostino): 259.
Carracci (Annibale): 125, 126, 130, 133.
Carracci (Lodovico): 107.
Cavalcanti (Giovanni): 77.
Ceán: 16, 27.
Cellini: 73.
Cervantes: 33, 134.
Cigoli: 261, 262, 263.
Coellen: 13.
Copérnico: 75.
Correggio: 107, 144, 147, 148, 153, 154, 214, 228, 234, 243.
Cortona (Pietro Berrettini da): 81, 83, 107, 133, 228, 263.
Cossío: 26, 160, 171.

*

Courbet: 323.
Croce: 10, 31, 33, 41, 241.

Champaigne (Jean-Baptiste de): 304.
Champaigne (Philippe de): 304.
Churriguera: 17, 27.

Dante: 33.
David de Augsburgo: 71.
Descartes: 34.
Díaz-Plaja: 41, 46.
Dolci (Carlo): 40, 326.
Domenichino: 130, 259, 264.
Donatello: 244.
Dostoiewski: 72.
Durero: 259.
Dvořák: 13, 14, 45.

Esquivel: 39.

Faber (Pedro), Jesuíta: 67, 88.
Farnese, Cardenal: 80.
Felipe Neri (San): 51, 60, 87, 89.
Felipe II: 23, 82.
Felipe III: 23.
Ficino (Marsilio): 75, 77, 78.
Fischer (Johann Michael): 310.
Flournoy (Th.): 72, 154.
Franceschini (Marcantonio): 253.
Francisco de Borja (San): 21, 69.
Francisco Javier (San): 88, 276.
Francisco de Sales (San): 138, 304, 314.
Freud: 35.
Fromentin: 23.
Furini: 244.

Gilio (Giov. Andrea da Fabriano): 57, 58, 63, 68, 82, 87.
Giovanetti: 85, 86.
Gisbert: 39.
Góngora: 41.
Goya: 33, 38, 44.
Gracián (Baltasar): 17.
Gracián (Fray Jerónimo): 78.
Granada (Fray Luis de): 40.
Greco (El): 25, 26, 27, 30, 40, 160, 171, 172, 181, 182, 187, 188, 201, 213, 227, 260, 303, 325.
Gregorio XIII, Papa: 62, 65.
Grünewald: 52, 144, 260.
Guercino: 245.
Günther (Matthaeus): 136, 310.
Guyon (Madame): 75.

Hals (Franz) : 38.
Heidegger: 35.
Heiler (Friedrich): 108.
Hernández (Gregorio): 36, 42, 202.
Holbein: 37.
Hymans: 32.

Ignacio de Loyola (San): 21, 27, 33, 40, 46, 47, 51, 65, 66, 67, 68, 72, 74, 78, 86, 88, 240, 275.

Jordán de Urríes (José): 12.
Juan de la Cruz (San): 36, 40, 69, 188.
Julio II, Papa: 61, 78, 97, 98.

Laínez; P. Jesuíta: 88.
Lanfranco: 228, 234, 313.
Larra: 39.
Le Brun: 304.
Leibnitz: 34, 35.
León X: 61.
León (Fray Luis de): 33, 242.
Lessing (Gotthold Ephraim): 16.
Lomazzo: 81, 98.
Lope de Vega: 188.
Lotto: 148, 153, 214.
Lucas: 39.
Luis XIV: 20, 42, 309.
Lutero: 329.

Llaguno: 16.

Macchietti (Girolamo): 101, 134.
Madrazo: 39.
Maeztu: 26.
Malatesta (Segismundo): 77.
Mâle (Emile): 19, 20, 22, 23, 33, 45, 46.
Manrique (Jorge): 33.
Mantegna: 93, 138.
Marino (Giambattista): 41, 83, 84, 85, 242, 244, 261.
Marlowe (Christoph): 85.
Médicis (Lorenzo de): 77.
Mena (Pedro de): 23, 202.
Menéndez Pelayo: 16, 26, 32, 45.
Mengs: 16.
Mignard: 20, 304.

Miguel Ángel: 25, 62, 63, 75, 94, 97, 98, 101, 102, 117, 119, 120, 126, 129, 133, 263, 328.
Monet: 23.
Montaigne: 35, 73.
Montañés: 23, 36, 213.
Moreno Villa: 11.
Moro (Antonio): 32.
Murillo: 16, 36, 38, 42, 118, 213, 214, 227, 228, 283, 297.

Nietzsche: 35, 72.
Nohl: 12.
Novalis: 181.

Orígenes: 70.
Orozco (Emilio): 46.
Ors (Eugenio d'): 16.
Ortega y Gasset: 9, 29, 30.
Otto: 26, 27, 28, 320.
Ottonelli (Giovandomenico): 81, 83.

Pablo (San): 181.
Pacheco (Francisco): 83, 160.
Paoli (Pier Francesco): 244.
Pascal: 88.
Paulo III, Papa: 62.
Paulo IV, Papa: 61, 62.
Paulo V, Papa: 80.
Pedro de Alcántara (San): 69.
Perugino: 138, 143.
Peruzzi: 117, 144.
Pers (Ciro di): 244.
Petrarca: 64.
Pío, Cardenal: 84.
Pío IV, Papa: 62.
Pío V, Papa: 62.
Platón: 84.
Plotino: 154.
Pomarancio: 254.
Ponz: 16, 27.
Porta (Guglielmo della): 62.
Possevino (Antonio): 63, 68, 87, 260.
Poussin: 41, 263, 303.
Pozzo (Andrea): 310.
Pradilla: 39.

Rafael: 18, 24, 143, 159, 261, 263, 264, 325, 327.
Rembrandt: 33, 34, 38, 51, 56, 119, 120, 126, 327.
Reni (Guido): 40, 118, 133, 233, 284, 325, 326.
Renoir: 23.
Ribalta: 40, 42, 188, 297.
Ribera: 16, 23, 33, 36, 37, 38, 40, 41, 201, 228, 254, 260, 271.
Ridolfi: 81.
Riegl: 11.
Rizi (Fray Juan): 40.
Rodolfo II, Emperador: 80.
Roelas: 188.
Romano (Giulio): 261.
Rosales: 39.
Rubens: 23, 27, 33, 40, 42, 68, 88, 102, 107, 108, 117, 119, 120, 126, 129, 130, 133, 182, 259, 261, 263, 271, 272, 275, 276, 283, 303, 304, 323.
Ruskin: 18.

Santerre: 243.
Savonarola: 61, 80, 143.
Scaramuccia: 133, 242.
Schopenhauer: 35.
Schubert (Otto): 28.
Sfondrato (Paolo): 214.
Shakespeare: 33, 85, 263.
Siciolante da Sermoneta: 264.
Sigüenza (P): 36.
Sixto V, Papa: 62, 65, 254.
Sodoma: 143, 144, 148, 234.
Solana: 39.
Spengler: 12, 13, 18, 19, 27, 30, 32, 37.
Spinoza: 34.
Spranger (Bartholomaeus): 62.

Taine: 10.
Tasso (Torcuato): 64, 79, 84, 172.
Teresa (Santa): 21, 36, 40, 51, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 79, 89, 136, 214, 242.
Tiépolo: 89, 134, 297, 298.
Tintoretto: 25, 228, 262.
Tiziano: 25, 154, 181.
Transillo: 172.

Unamuno: 26, 33, 34, 35.
Urbano VIII, Papa: 65, 81.

Valdés Leal: 33, 36.
Van Dyck: 40, 283, 284, 297.
Vasari (Giorgio): 81, 143, 144, 325.
Vela (Fernando): 26, 28.

Velázquez: 16, 30, 33, 35, 36, 37, 38, 83, 135, 188, 228.
Veronés (Paolo): 228, 262.
Volterra (Daniele da): 62, 261.
Vossler: 304.

Weingartner: 26, 31, 32, 33.
Weisbach: 14, 15, 19, 20 y ss., 32 y ss., 37, 39 y ss.
Winckelmann: 9, 16, 22, 81.
Wolfflin: 11, 12, 15.

Zorrilla: 39.
Zuccaro (Federico): 58.
Zuloaga: 39.
Zurbarán: 23, 27, 36, 37, 38, 40, 188, 201, 213, 227, 228.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1. — Mantegna: *San Sebastián.* (Museo de Viena.)
Fig. 2. — Mantegna. *Cristo a la columna.* (Grabado.)
Fig. 3. — Miguel Ángel. *Juicio Final.* (Roma. Capilla Sixtina, en el Vaticano.)
Fig. 4. — Miguel Ángel: *Cristo juzgador.* (Detalle del *Juicio Final* de la Capilla Sixtina.)
Fig. 5. — Girolamo Macchietti: *Adoración de los Reyes.* (Florencia. San Lorenzo.)
Fig. 6. — Rubens: *La Virgen adorada por varios Santos.* (Museo de Grenoble.)
Fig. 7. — Rubens: *San Jorge.* (Museo del Prado.)
Fig. 8. — Ludovico Carracci: *Conversión de San Pablo.* (Pinacoteca de Bolonia.)
Fig. 9. — Bernini: *San Longinos.* (Roma. Vaticano.)
Fig. 10. — Biliverti: *Cristo y la Samaritana.* (Museo de Viena.)
Fig. 11. — Guido Reni: *Judit.* (Roma. Galería Spada.)
Fig. 12. — Bernini: *Santa Bibiana.* (Roma. Santa Bibiana.)
Fig. 13. — Baltasar Peruzzi: *Augusto y la Sibila.* (Siena. Fonte Giusta.)
Fig. 14. — Bernini: *Santa Bibiana.* Detalle.
Fig. 15. — Rubens: *San Sebastián.* (Museo de Berlín.)
Fig. 16. — Aníbal Carracci: *Quo vadis?* (Londres. National Gallery.)
Fig. 17. — Rubens: *El Juicio Final.* (Pinacoteca de Munich.)
Fig. 18. — Caravaggio: *El Entierro de Cristo.* (Pinacoteca Vaticana.)
Fig. 19. — Aníbal Carracci: *Piedad.* (Museo de Nápoles.)
Fig. 20. — Rubens: *La intercesión de la Virgen y los Santos.* (Museo de Lyón.)
Fig. 21. — Rubens: *Cristo y los pecadores arrepentidos.* (Pinacoteca de Munich.)
Fig. 22. — Rubens: *La Piedad.* (Museo de Viena.)
Fig. 23. — Guido Reni: *San Andrés conducido al suplicio.* (Roma. San Gregorio Magno.)
Fig. 24. — Tiépolo: *La institución del Rosario.* (Venecia. Gesuati.)
Fig. 25. — Rubens: *Adoración de los Magos.* (Museo del Prado.)
Fig. 26. — Velázquez: *Cristo y el alma cristiana.* Detalle. (Londres. National Gallery.)
Fig. 27. — Perugino: *San Sebastián.* (París. Museo del Louvre.)
Fig. 28. — Rafael: *Santa Cecilia.* (Pinacoteca de Bolonia.)
Fig. 29. — Sodoma: *Santa Catalina recibiendo los estigmas.* (Siena. San Domenico.)
Fig. 30. — Sodoma: *Santa Catalina ante la Virgen.* (Siena. San Domenico.)
Fig. 31. — Correggio: *La Virgen con San Jorge y otros Santos.* (Museo de Dresde.)
Fig. 32. — Correggio: *Martirio de los Santos Plácido y Flavia.* (Galería de Parma.)
Fig. 33. — Lorenzo Lotto: *Matrimonio místico de Santa Catalina.* (Bérgamo. Galería Carrara.)
Fig. 34. — Lorenzo Lotto: *Despedida de Cristo y la Virgen.* (Museo de Berlín.)
Fig. 35. — Barocci: *La Beata Michelina.* (Roma. Pinacoteca Vaticana.)
Fig. 36. — Barocci: *La Virgen del Rosario.* (San Roque. Sinigaglia.)
Fig. 37. — Barocci: *San Francisco recibiendo los estigmas.* (Florencia. Uffizi.)

Fig. 38. — El Greco: *San Francisco recibiendo los estigmas.* (Zumaya. Colección Zuloaga.)
Fig. 39. — El Greco: *San Francisco recibiendo los estigmas.* (Madrid. Museo Cerralbo.)
Fig. 40. — El Greco: *San Francisco.* (Toledo. Museo del Greco.)
Fig. 41. — El Greco: *Santo Domingo en oración.* (Toledo Museo del Greco.)
Fig. 42. — El Greco: *Cristo con la Cruz.* (Museo del Prado.)
Fig. 43. — El Greco: *San Pedro arrepentido.* (Catedral de Toledo.)
Fig 44. — El Greco: *San Bernardino.* (Toledo. Museo del Greco.)
Fig. 45. — El Greco: *La Pentecostés.* (Museo del Prado.)
Fig. 46. — El Greco: *El entierro del conde de Orgaz.* (Toledo. Santo Tomé.)
Fig. 47. — El Greco: *La Gloria. Parte superior del entierro del conde de Orgaz.*
Fig. 48. — Fray Juan Rizi: *San Francisco recibiendo los estigmas.* (Catedral de Burgos.)
Fig. 49. — Fray Juan Rizi: *San Francisco recibiendo los estigmas.* Detalle. (Catedral de Burgos.)
Fig. 50. — El Greco: *El entierro del conde de Orgaz* (parte inferior).
Fig. 51. — Zurbarán: *Visión de San Alonso Rodríguez.* (Academia de Bellas Artes de Madrid.)
Fig. 52. — Zurbarán: *Beato Enrique Suzon.* (Museo de Sevilla.)
Fig. 53. — Zurbarán: *San Francisco en oración.* (Londres. National Gallery.)
Fig. 54. — Zurbarán: *San Francisco.* (Pinacoteca de Munich.)
Fig. 55. — Zurbarán: *San Francisco.* (Museo de Lyón.)
Fig. 56. — Pedro de Mena: *San Francisco.* (Catedral de Toledo.)
Fig. 57. — Zurbarán: *Visión de San Pedro Nolasco.* (Madrid. Museo del Prado.)
Fig. 58. — Zurbarán: *El milagro del Padre Salmerón.* (Monasterio de Guadalupe.)
Fig. 59. — Zurbarán: *El milagro del Padre Salmerón.* Detalle.
Fig. 60. — Fray Juan Rizi: *Aparición de la Virgen a Santa Aurea.* (Monasterio de San Millán.)
Fig. 61. — Zurbarán: *El pintor ante el Crucificado.* (Museo del Prado.)
Fig. 62. — Zurbarán: *San Buenaventura en oración.* (Museo de Dresde.)
Fig. 63. — Zurbarán: *Despedida del Padre Carrión.* (Monasterio de Guadalupe.)
Fig. 64. — Zurbarán: *La Visión de Fray Pedro de Salamanca.* (Monasterio de Guadalupe.)
Fig. 65. — Montañés: *San Bruno.* (Catedral de Cádiz.)
Fig. 66. — José de Mora: *San Bruno.* (Cartuja de Granada.)
Fig. 67. — Murillo: *La cocina de los ángeles.* (Paris. Museo del Louvre.)
Fig. 68. — Murillo: *Visión de San Antonio.* (Catedral de Sevilla.)
Fig. 69. — Murillo: *San Antonio de Padua.* Detalle. (Museo de Berlín.)
Fig. 70. — Murillo: *Aparición de la Virgen a San Félix de Cantalicio.* (Museo de Sevilla.)
Fig. 71. — Murillo: *La Inmaculada Concepción llamada de «Soult».*
Fig. 72. — Pietro da Cortona: *Apoteosis de San Felipe Neri.* (Roma. Santa María in Vallicella.)
Fig. 73. — Guido Reni: *Mater Dolorosa.* (Museo de Berlín.)
Fig. 74. — Lanfranco: *Visión de Santa Margarita de Cortona.* (Florencia. Palazzo Pitti.)
Fig. 75. — Bernini: *Extasis de Santa Teresa.* (Roma. Santa María della Vittoria.)
Fig. 76. — Bernini: *San Jerónimo.* (Catedral de Siena.)
Fig. 77. — Bernini: *La beata Ludovica Albertoni.* (Roma. San Francesco a Ripa.)
Fig. 78. — Furini: *La Magdalena.* (Museo de Viena.)
Fig. 79. — Guercino: *La Magdalena.* (Roma. Pinacoteca Vaticana.)
Fig. 80. — Franceschini: *La Magdalena.* (Museo de Dresde.)
Fig. 81. — Ribera: *La Magdalena.* (Museo del Prado.)
Fig. 82. — Ribera: *Santa Inés.* (Museo de Dresde.)
Fig. 83. — Bernini: *La Magdalena.* (Catedral de Siena.)
Fig. 84. — Domenichino: *La última comunión de San Jerónimo.* (Roma. Pinacoteca Vaticana.)
Fig. 85. — Rubens: *La última comunión de San Francisco.* (Museo de Amberes.)
Fig. 86. — Ribera: *San Pablo ermitaño.*
Fig. 87. — Julio Romano: *Martirio de San Esteban.* (Génova. San Stéfano.)
Fig. 88. — Cigoli: *Martirio de San Esteban.* (Academia de Florencia.)

Fig. 89. — Barocci: *Martirio de San Vital.* (Milán. Pinacoteca Brera.)
Fig. 90. — Poussin: *Martirio de San Erasmo.* (Roma. Galería Vaticana.)
Fig. 91. — Pietro da Cortona: *Martirio de San Lorenzo.* (Roma. San Lorenzo in Miranda.)
Fig. 92. — Domenichino: *Martirio de Santa Inés.* (Pinacoteca de Bolonia.)
Fig. 93. — Ribera: *Martirio de San Bartolomé.* (Madrid. Museo del Prado.)
Fig. 94. — Rubens: *Martirio de San Lirino.* (Museo de Bruselas.)
Fig. 95. — Rubens: *San Ignacio curando a los posesos.* Boceto. (Museo de Viena.)
Fig. 96. — Rubens: *San Ignacio curando a los posesos.* (Museo de Viena.)
Fig. 97. — Rubens: *San Francisco ante el Crucificado.* (Viena. Galería Liechtenstein.)
Fig. 98. — Ribalta: *San Francisco y el Crucificado.* (Museo de Valencia.)
Fig. 99. — Murillo: *San Francisco y el Crucificado.* (Museo de Sevilla.)
Fig. 100. — Van Dyck: *La Virgen del Rosario.* (Palermo. Oratorio del Rosario.)
Fig. 101. — Van Dyck: *San Francisco.* (Madrid. Museo del Prado.)
Fig. 102. — Van Dyck: *San Antonio de Padua.* (Museo de Bruselas.)
Fig. 103. — Fray Juan Rizi: *San Antonio de Padua.* (Catedral de Burgos.)
Fig. 104. — Fray Juan Rizi: *San Antonio de Padua.* Detalle.
Fig. 105. — Van Dyck: *Visión de San Agustín.* (Iglesia de los Agustinos de Amberes.)
Fig. 106. — G. B. Tiépolo: *La Virgen con tres Santas dominicas.* (Venecia. Gesuati.)
Fig. 107. — G. B. Tiépolo: *Santa Inés de Montepulciano y Santa Catalina.* Detalle.
Fig. 108. — G. B. Tiépolo: *Martirio de Santa Agueda.* (Museo de Berlín.)
Fig. 109. — Poussin: *Milagro de San Francisco Javier.* (París. Museo del Louvre.)
Fig. 110. — Hermanos Asam: Iglesia de San Juan Nepomuceno, en Munich.
Fig. 111. — Johan Michael Fischer: Interior de la iglesia de Rottam Inn.
Fig. 112 — A. Gherardi: Cúpula de la Capilla Ávila en Santa María in Trastevere. (Roma.)
Fig. 113. — Bernini: Retablo de Santa Teresa en la iglesia de Santa María della Vittoria. (Roma.)
Fig. 114. — P. Pozzo: Retablo de San Ignacio en la iglesia del Jesús de Roma.
Fig. 115. — Altar mayor de Santa María in Campitelli. (Roma.)
Fig. 116. — Interior de la iglesia de Wies en la Alta Baviera.
Fig. 117. — Carlo Dolci: *La Magdalena.* (Pinacoteca de Munich.)

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats
DONATIU
Jordi Guissinyer

ÍNDICE GENERAL

Páginas

Ensayo preliminar, por el Traductor 7
Prefacio del Autor 51
Capítulo primero. — Fundamentos históricos y psicológicos 55
Capítulo segundo. — Elementos del arte de la contrarreforma 91
Capítulo tercero. — El arte de la contrarreforma y lo santo 311
Notas 331
Indice de nombres 339
Indice de ilustraciones 343